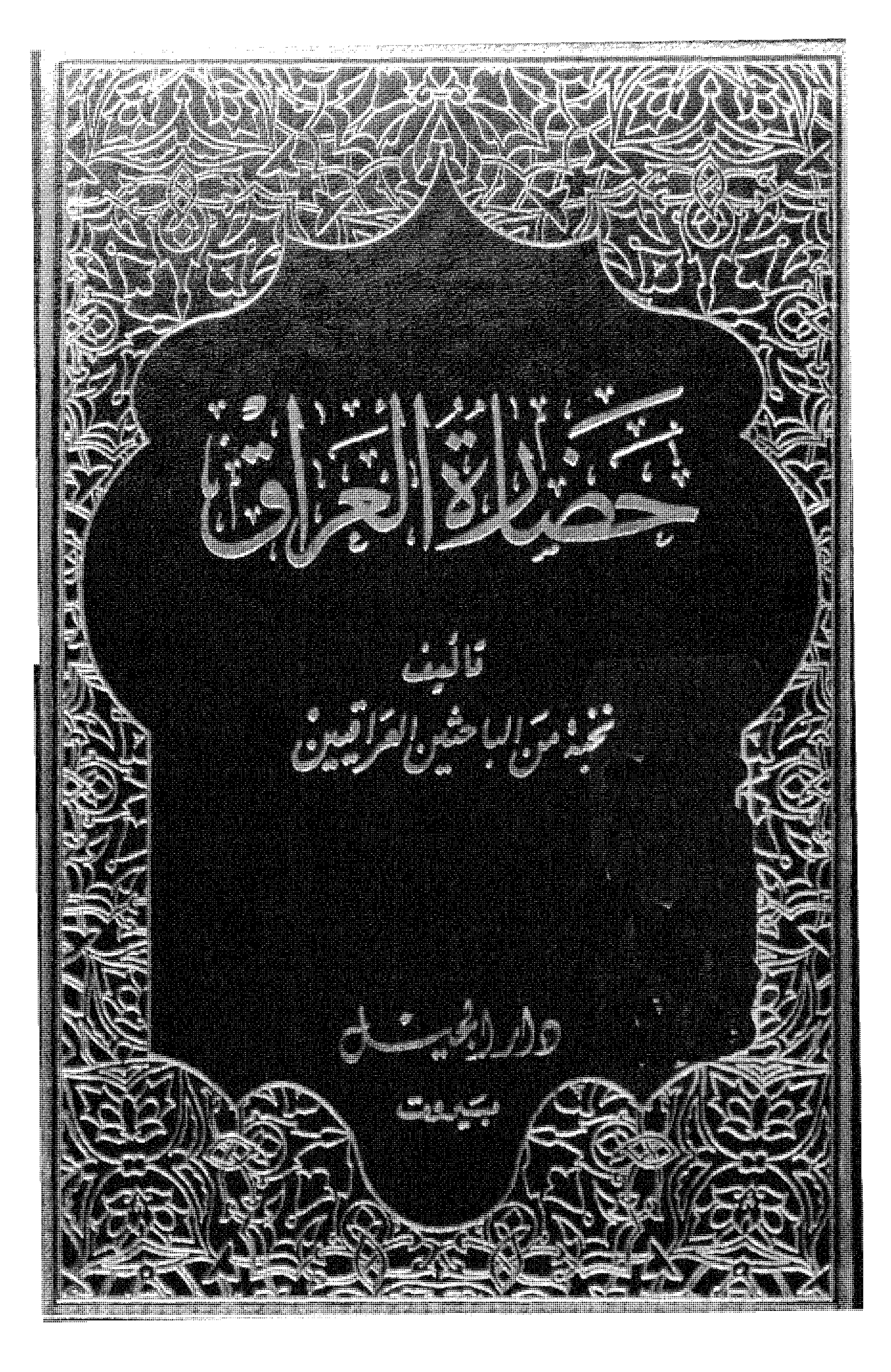

حضارة العراق
تأليف
نخبة من الباحثين العراقيين
دار الجيل
بيروت


حضارة العراق



تأليف

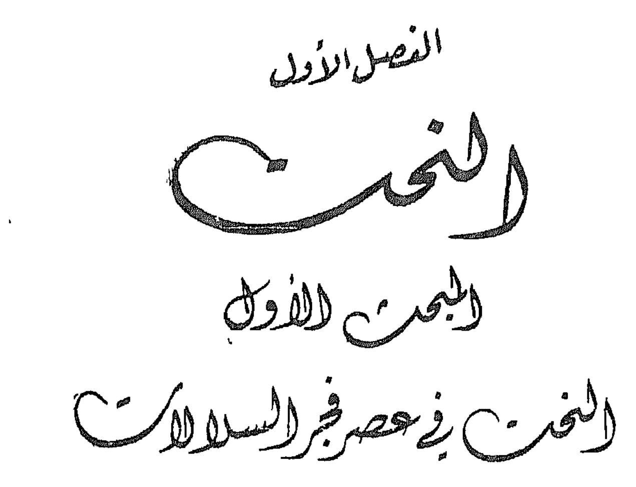
نخبة من الباحثين العراقيين

الجزء الرابع

بغداد ١٩٨٥

العصور القديمة

(٤)



د. وليد الجادر

كلية الاداب ــ جامعة بغداد

من المهم ملاحظة اتصال الفنون جميعها وارتباط بعضها ببعض وارتباطها بمفهوم العصر او الزمان وقد يسيطر وينمو جانب من جوانب الفن لفترة معينة ولكن لايمكن ان يوجد فن واحد بعيدا عن جوانب الفن الاخرى .

وهكذا تتصل الفنون كلها بروح الثقافة وبشكل اعم بروح الحضارة العامة للفترة او العصر او الكتلة الزمانية المحددة والمحصورة للدراسة والتحليل .

ان الدراسة المنتظمة والاستفادة العلمية مما صنعه الانسان وما يحيط بموضوعاته المصنوعة هذه من افكار واحاسيس تساعدنا بمجموعها على فهم اعمق للحضارة . وهذه الاسس تساهم ولاشك في معرفة افضل حتى بديانة واسلوب تفكير الشعوب ويكون الحكم على القيمة الفنية والمستوى الجمالي لمجموعة الانتاج الفني مرتبطا بذلك الواقع الاجتماعي والاقتصادي .

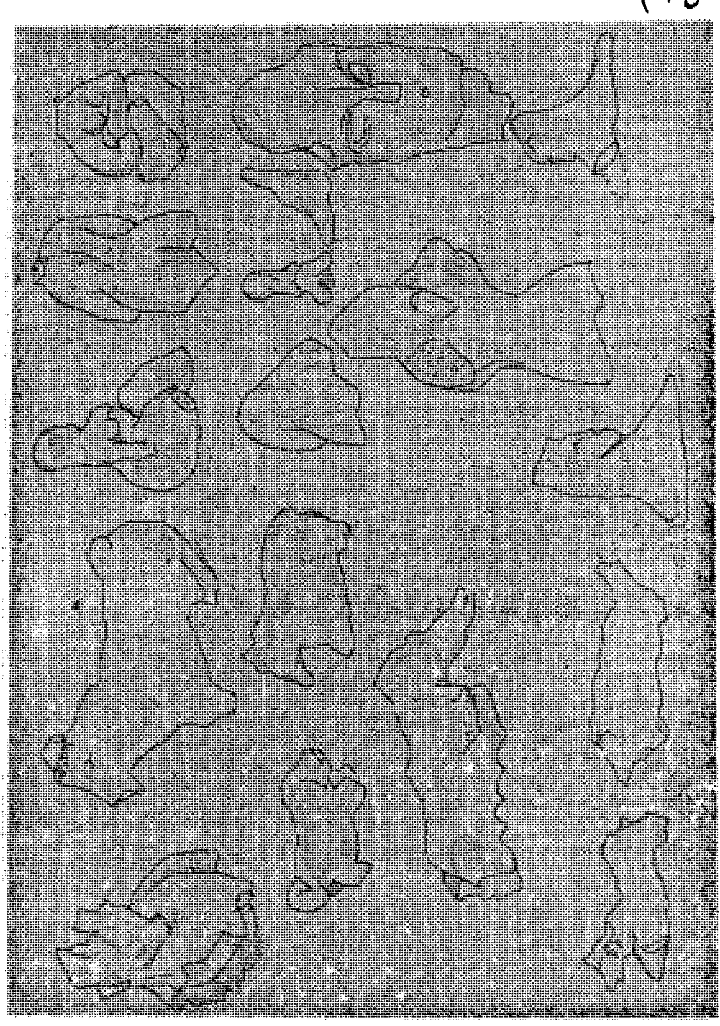
وعرفنا ان بقايا النماذج المشغولة بالنحت والمنحت والتي هي من انجازات التجمعات السكانية في شمال العراق وابرزها ادوات والات حجرية والات اخرى صنعت من العظام والخشب وان الاخيرة لم تبق واضحة ليعثر عليها المنقبون عن الاثار بسهولة ولكن ظلت هذه الجماعات تعتمد على الصيد والالتقاط وصولا الى نهايات العصور الحجرية القديمة وفترة الدفء التي واكبت نهاية عصر الجليد حيث تبدلت الظروف المناخية لتتيح مجالات جديدة لتعامل هذه الجماعات مع الطبيعة •

وكان نحت الاواني المصنوعة من الحجر ومن المرمر قد اخذ المنحى النفعي الى جانب المنحى الجمالي حيث كانت هذه الاواني من جرمو متميزة بعروقها الظاهرة التي ظهرت بعد عملية الصقل وقد تم العثور على حوالي ٣٥٠ نموذجا من هذه الاواني التي وجد ان قسما منها قد اصلح في تلك الفترات •

عرفت من نفس المرحلة منحوتات مستخدمة كحلي وتمائم ومنها الخرز والقلائد والدلايات والاسورة والمعاضد والمحابس والدبابيس والابر والمثاقب والبعض من هذه مصنوع من العظم والبعض من الحجر كذلك عرفت صناعات مشابهة من نفس فترة استيطان منطقة جرمو في شمشارة الواقع في سهل رانية شمال شرق اربيل وعلى الضفة اليمنى لمجرى الزاب الاسفل كذلك مستوطن تمرخان القريب من مندلي •

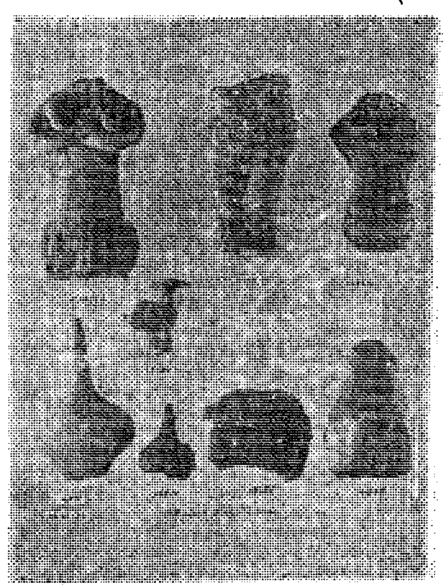
عرفت كذلك صناعة التماثيل من الطين وعثر على اكثر من خمسة الاف نموذج من موقع جرمو لوحده وتمثل النماذج اشكالا متطورة لنساء واشكالا اخرى ممثلة لحيوانات مصغرة والمعروف ان انتاج مثل هذه النماذج وتقاليد صناعتها مرتبط بالخصوبة اضافة الى امكانية تحسس الناحية الجمالية في العديد منها • ولقد كانت النماذج الممثلة للآلهة الام اكثر شيوعا لترمز الى الخصوبة وتبدو المرأة في النماذج من هذا النوع عارية مع التأكيد على تضخيم اعضائها الانثوية في النماذج من جرمو ثم تطورت صناعتها الى اشكال

اكثر واقعية ثم جرى تحوير الاشكال لتنحى باتجاه التجريد والرمز بحيث يصعب مع الحالة الاخيرة معرفة مراحل الوصول الى هذه الدرجة الشديدة من التجريد ولقد اريد في هذا التحوير ان يكون ايضا نوعا من اساليب التعبير الفكري تجاه رؤية الاشكال او نوعا من اللغة في رؤية الشيء والتعبير عنه •
(الشكل ١)



شكل ــ ١
دمى من الطين من موقع جرمو

وخلال فترات حضارتي عصر سامراء وحلف وجدت بعض النماذج المنحوتة من الطين مغطاة بصبغة المغرة وهي صبغة تميل الى اللون البني (شكل - ٢) ٠



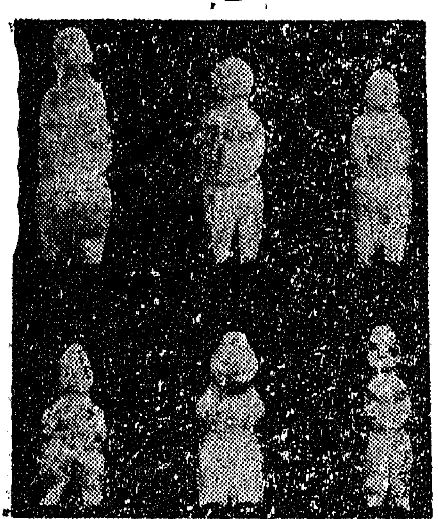


شكل - ٢

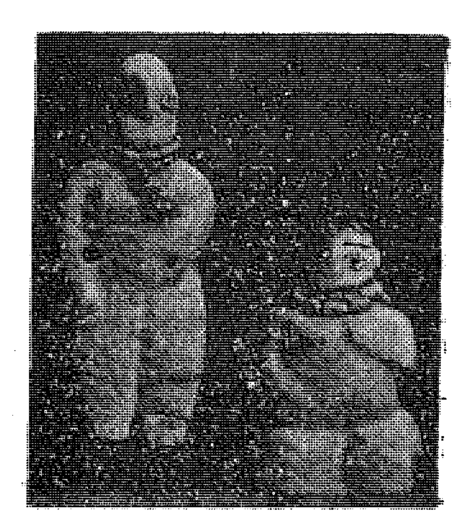
دمى من الطين والمرمر من عصر حلف من موقع الاربجية

وتبرز النماذج المنحوتة من الحجر الشمعي من تل الصوان والممثلة للالهة الام لتكون الاشكال النموذجية المتكاملة من ناحية تنوع الاشكال وغزارتها وتكاملها من حيث الاسلوب والمحتوى الفني فهي تمثل الالهة الام ونادرا ما تمثل عنصر الخصوبة والرمز له بغير المرأة (ما عدا حالة واحدة) ولقد تم تزيين رقاب البعض من النماذج بقلائد من الشذر الحقيقي ولونت وزينت العيون بالصدف والقير • وبالقير ايضا زينت رؤوس بعض التماثيل ذات النهايات الهرمية المركبة والملاحظ ان هذه النماذج ذوات اشكال مهيبة مصحوبة بمسحة غريبة تستجلب احيانا نوعا من الغموض الذي يبدو انه لازم لاتمام جذب الافراد نحو تقديسها وعبادتها (شكل ــ ٣) •

يضاف الى هذه الصناعة انتاج مجموعة كبيرة من الاطباق والقوارير والقناني والجرار ذات القواعد الدقيقة التنفيذ وكل هذه وجد انها ايضا مصنوعة من الحجر الشمعي الابيض والاصفر الباهت المزين بعروق ظاهرة بفعل عمليات الصقل المعروفة بالنسبة لسطوح مثل هذه المواد •



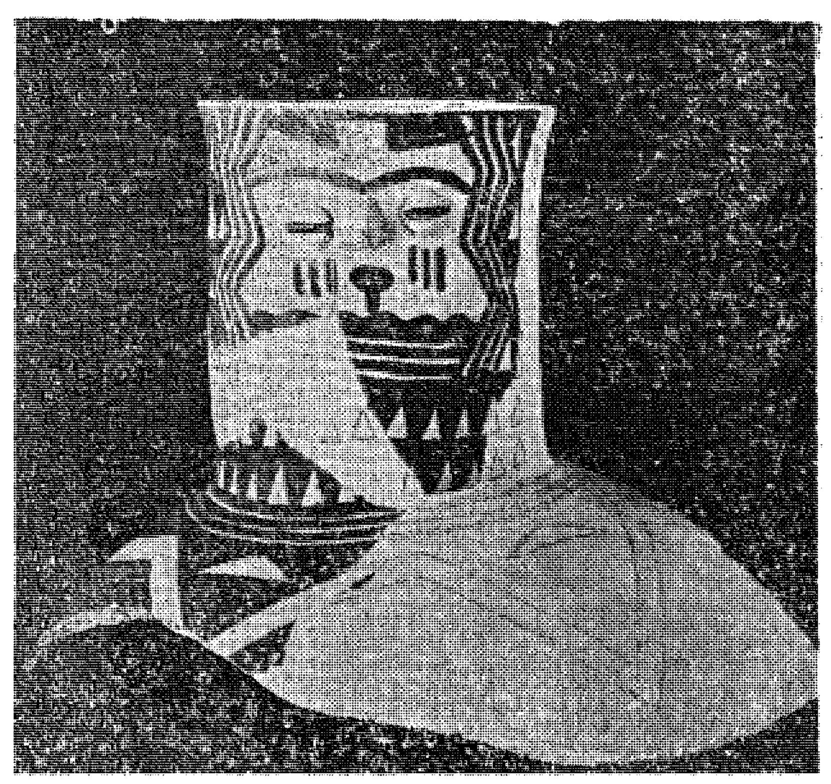
شكل ــ ٣
نماذج من الدمى الممثلة للالهة الام من موقع تل الصوان



شـــكل ــ ٣

اما نماذج مستوطن الاربجية الذي يقع بالقرب من مدينة الموصـــل حاليا فالمنحوتات الممثلة للالهة الام مصنوعة من الطين في الغالب وتبدو في وضعيات الجلوس او الوقوف وتبدو احيانا متميزة برشاقة غير مألوفة بشكل يوحـــي بتطور بارز في حريـــة الحركة وتبدو ناحية استخدام الزينة علـــى شكل الوشم على اليدين • ومثل هذا يبدو مألوفا في نماذج اخرى اشهرها النموذج الممثل لامرأة فلاحة من تل حسونة فهي تبدو بأمتلائها ووجهها الاصيل وملامح القوة البادية ممثلة لكل رموز المجتمع الزراعي (شـكل ــ ٤) •

وتبدو عادة استخدام الالوان على المنحوتات مـــن قرى شمال العـــراق كذلك استخدام الوشم وتحوير رؤوس النماذج البشرية وخاصة النماذج الممثلة للنساء الالهة الام ممثلة لاعتقادات طقوسية خاصـــة بالخصوبة وبالولادة ومحاولات جلب الفأل الحسن ووأد الارواح الشريرة • وتســـتمر مثل هـــذه المفاهيم في نحت مثل هـــذه النماذج الى فترات قريبة مـــن العصور التاريخية وصولا الى مرحلة العبيد في جنوب العـــراق وتتمثل مثل هذه الانتاجات فـــي



شـكل ـ ٤

فن النحت في مواقع العـــراق الوسطى والتي كانت واسطة ربط سكاني بين جماعات شمال وجنوب العراق ومن هذه المواقع موقع جوخا مامي القريب من مندلـــي •

والمعروف ان التجمع السكاني في موقع جوخا مامي الذي امتد السـكن فيه على مساحة تقرب مـن (٣٥) الف م٢ كان يضم مجموعـة اخـرى من المواقع والمناطق الوسطية في العـراق تتوضح فيها استمراريـة حضارات مواقع شمال العـراق ككل مع مواقع جنوبه من فترة اريدو والعبيد •

ومثل هذه النماذج الاخيرة الممثلة للالهة الام وجد ان رؤوسها على شكل الافاعي بزينة رأس من القار على شكل تـاج ، ويلاحظ ارتباطها مـع النماذج المنحوتة من مواقع شمال العراق وبالذات من نماذج مشابهة من تل الصوان ٠ ان نماذج الدمى الطينية من هذا الشكل والاسلوب الذي يرمز الى الخصوبة يتوضح من خلال العلاقة ما بين النماذج التي تبدو فيها اشكال نساء عاريـات يرضعن اطفالا محورين بشكل نسبي مع نسبة تحوير رأس المرأة (شـكل ٥) ٠



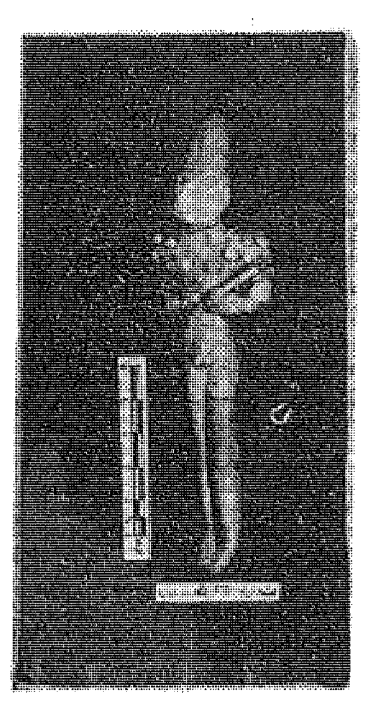
شـكل ــ ٥

دمى من الطين المشوي من عصر العبيد وجدت في اور



شـكل ــ ٥

دمى من الطين المشوي من عصر العبيد وجدت في اور

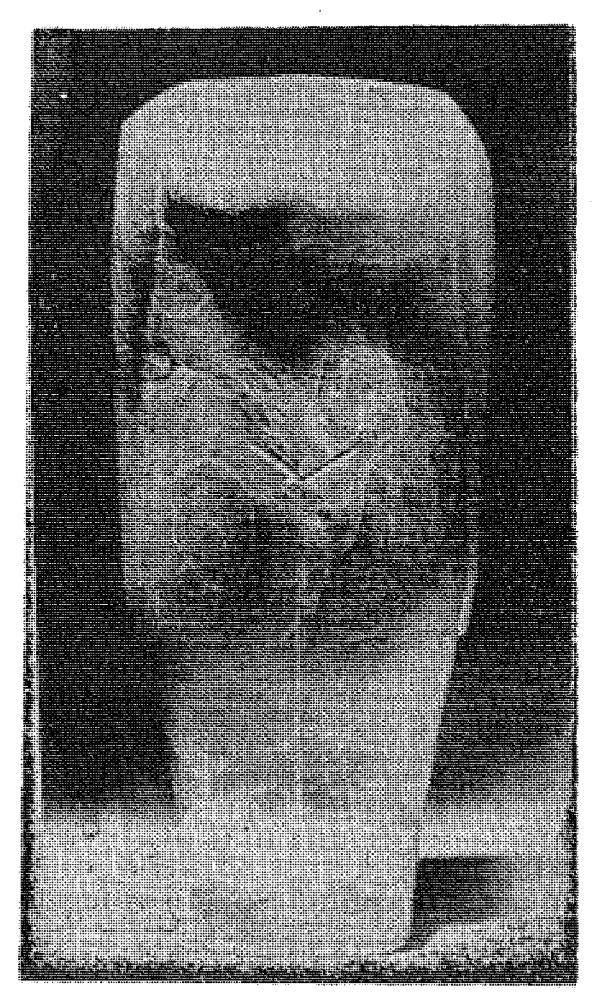


شــكل ــ ٥

دمية من الطين المشوي وجدت في أور من عصر العبيد

وتوضح مثل هذه النماذج باساليب تأديتها بدرجات التحوير الظاهرة على ارتباطها وارتباط منفذيها من المتخصصين بالرمزية المشابهة في مستوطنات شمال العــراق ثم في علاقتها مع النماذج اللاحقة ورموز تأديتها • والظاهر ان بعض النماذج مزينة بقرصات مدورة من الطين المضاف على الجسم وقد يشير هــذا الــــى الوشـــم •

وكذلك يستمر مبدأ تقديس المرأة رمز الخصوبــة في العصــور التالية حيث تبلورت في صفات رمزية اخرى وظهرت اسماء تميز معبودات من النساء مثل الالهة اي ننا • واصبحت النماذج المنحوتة توضح صورة الخصب بمشاهد مباشرة ومن تلك النماذج تماثيل نســوة تمسك كل واحدة منهن بثدييها •



شـكل ـ ٦

تمثال امرأة مصنوع من الرخام البني الفاتح من مدينة الوركاء

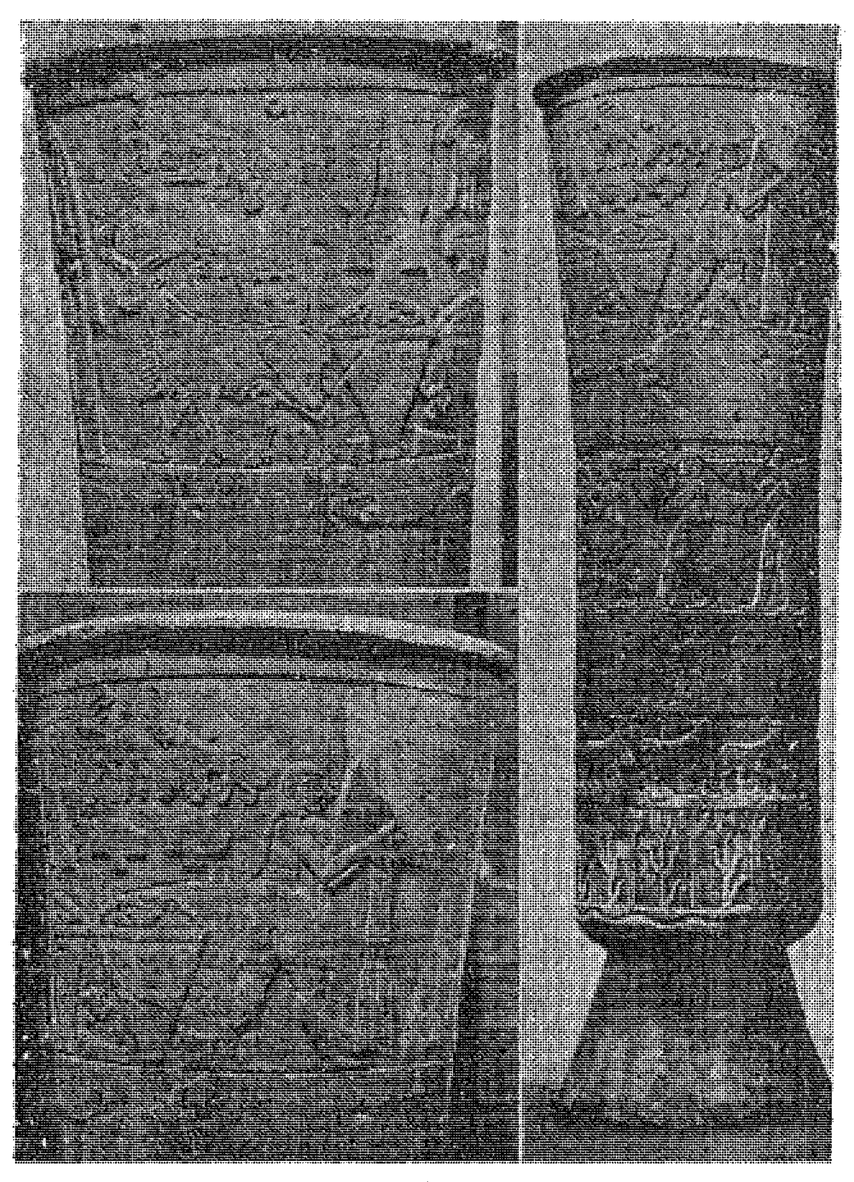
وتتوفر من الدلائل الموضحة لاستمرارية الاخذ بالتعبير بواسـطة نحت النماذج البشرية والحيوانية والنباتية ومنذ بداية الاستقرار في قـرى ثابتـة خلال فترات العصور الحجرية الحديثة وصولا الى العصور التاريخية مما يدلل

على تحسس الافراد فكريا وجماليا لدور مثل هذه النماذج في ان تكون رموزا وموضوعات تستمتع بقدسية معينة مؤثرة ٠

واننا اليوم لانجابه صعوبات في تفسير الاشكال المنحوتة العارية للرجال والنساء والاشخاص المزدوجين او المركبين من عناصر آدمية وحيوانية وعلاقاتها مع الواقع الزراعي وارتباطاته الاجتماعية وابدع نماذج ذلك التماثيـــل الطينية المزفتة الرؤوس من عصر العبيد والمكتشفة في مدينة اور ٠

من مادة الحجر عرف عن السومريين الاوائـــل خلال النصف الثاني مـــن الالف الرابع قبل الميلاد انتاج مجموعة كبيرة جدا من الاواني المنحوتة باسلوب النحت البارز ويعتبر الاناء النذري المكتشف في مدينة الوركاء شكلا نموذجيا لفن النحت البارز (شكل ٧)(محفوظ في المتحف العراقي) وبنفس الوقت توضح مضامين موضوعاته المنحوتة طبيعة العلاقات بين المزارعـــين والالهـــة او بمعنى ادق المزارعين ورجال الدين من طبقة الكهان الكبار ٠ فاضافة الى العلاقة المادية بين الفلاح والكاهن كانت هناك علاقة روحية واضحة ايضا فالدين في العصـــر السومري كذلك الحال بالنسبة للعصور اللاحقة هو الملهم المعنوي لمعظـــم مـــا انتج من فعاليات ذات طابع فني وكان لا يحسب حساباً للمبدأ القائل بأن الفن للفن بل كان على السومري او غيره ان يستجدي بشكل رئيســـي مرضاة الالهة ونفس الشـــعور نجده حتى بالنسبة للملوك رغم تميزهـــم احيانا ببعض مزايـــا الالوهية ٠

كذلك يعتبر هذا الاناء الذي يزيد طوله على المتر الواحد متميزا باهميـــة واضحة لانه يمثل صورة للمدرسة السومرية الاولـــى في فن النحت ٠ حقول الاناء الخمسة ترمز الى احتفال بالربيع وخيرات المحصول الزراعي المنظم مـــن



شــکل ــ ۷

قبل رجال الدين • وتبدو حتى امكانية دراسة المجتمع السومري بشكل خاص من خلال نماذج المنحوتات الغزيرة هذه والتي تم العثور عليها في المعابد في الغالب وفي دور السكن في احيان قليلة •

وتبدو حجوم الافراد وعلاقاتها بالاشياء من حيوان ونبات وبناء اضافة الى الاشكال الرمزية والزخرفية كلها تعتبر تسجيلا تاريخيا وفنيا يرادف التسجيل الكتابي الذي عرف في هذه الفترة ايضا •

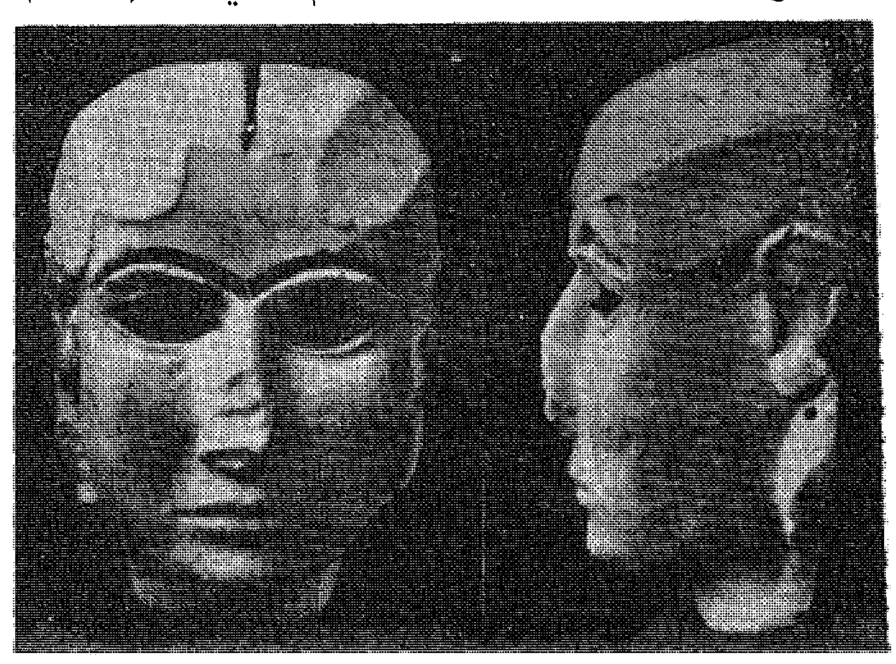
وتبدو مجموعة من الاواني الحجرية من نفس الفترة وهي فترة النصف الثاني من الالف الرابع قبل الميلاد مشغولة بموضوعات واقعية مستنبطة من طبيعة الحياة اليومية التي تعبر عن المنظور القروي والمدني فهي موضوعات تهتم بالانسان والحيوان والنبات واشكال دور السكن ويتوضح انعكاس الفكر المدني الذي يعبر عن شعور بالاستقرار وصولا الى تكوين مدرسة متميزة تحددت من خلال صفات الشكل السومري المتميز بالحجم والخطوط الخارجية المميزة للملامح القومية لهذا المجتمع مع التميز بالاسلوب الفني والطابع الجدي في تقاطيع الوجه والليونة في تحديد الجسم بدون ملاحظة للتشريح الا في الفترات التالية • ومن نفس الفترة المحددة في منتصف الالف الرابع قبل الميلاد بدأت صناعة الاختام الاسطوانية بعد ان كانت قد استخدمت في شمال العراق انواع اخرى من الاختام المنبسطة القرصية والمربعة وذلك من عصر حلف في الالف السادس قبل الميلاد • وكانت الاختام من هذه الفترة مزينة باسلوب الحفر بموضوعات زخرفية محورة لاشكال في الاصل هي موضوعات قريبة من جو القرية الزراعية وحياة المجتمع الخاص بها •

ان الاشكال المحفورة على الختم تبدو عند دحرجتها على قطعة من الطين

الطربي بصورتها الواضحة بشـكل يمكن اعتبارها اقـدم فكرة للطباعـة في العالـــم •

لقد تزامنت مع هذا الابتكار السومري المتطور فنون عديدة اخرى ومنها التحزيز على الصدف والحجر بانواعه • كذلك نعرف من نماذج النحت المدور من نفس هذه المرحلة السومرية قطعا معروفة تحمل نفســ اساليب المدرســة السومرية في النحت البارز •

ويعتبر نموذج رأس الفتاة الرخامي من الوركاء من القطع الفريدة في مثل هذا النوع من النحت المدور او الكامل وهو بالحجم الطبيعي تقريبا (شكل ٨)•



شــكل ــ ٨
وجــه الفتاة السومرية من الوركــاء

لقد عوملت تقاطيع الوجه بالنحت الكامل بينما عمل الجزء الخلفي من الوجه مسطحا وربما يكون النموذج رمزا لقناع وقد كان مبدأ تغطية وجوه بعض الالهة بقناع مألوفا في مفاهيم الديانة السومرية ويؤكد ذلك ما يشبه هذا النموذج محمولا من قبل الهة سومرية في مشهد من ختم اسطواني •

لقد اعطى النحات السومري من فترة النصف الاول من الالف الرابع قبل الميلاد ملامح متغايرة عن بقية النماذج السومرية المألوفة الاخرى مما يزيد الاعتقاد بارتباط النموذج بالاشكال التي هي من استخدامات الالهة والملاحظ كذلك معاملة شعر رأس التمثال بالاسلوب التكعيبي اما بقية تفاصيل الوجه فانها متناسقة فالجبهة مرتفعة قليلا لتناسب بروز الشفاه فجعلت رقيقة دلالة على الرفعة والارستقراطية كذلك الحال في نحت الحنك اما العيون والحواجب فكانت في الاصل مطعمة بمادة ثمينة على الاغلب • ابعاد النموذج ٢١٫٥ سم وارتفاعه ١٥٫٥ سم ويرجع الى نفس فترة تاريخ الاناء النذري •

ومن نماذج النحت المدور الاخرى التي تعتبر متكاملة في شموليتها لانواع النحت التي مارسها النحاتون السومريون الابريق الرخامي من الوركاء ويتضمن اسلوب النحت المدور او الكامل في شكل الاسد على الكتف اضافة الى اسلوب النحت البارز العالي والواطيء في شكل الاسد المنقض بشكل رمزي بارع على مؤخرة البقرة ومثل هذا الشكل الذي يحتوي على مثل هذا المضمون مألوف من موضوعات هذه الفترة (شكل ٩) •

ويعتبر النحات متمكنا بشكل بارع في جمعه لكل هذه المشاهد على مساحة من الابريق الذي يبلغ قياسه الكلي ٢٠٫٥×١٤ سم وهو محفوظ في المتحف العراقي وهو من نماذج فترة النصف الرابع قبل الميلاد •



شـكل ـ ٩

الابريق الكلسي من الوركاء

المصـــادر

د . تقي الدباغ و د . وليد الجادر : عصور قبل التاريخ . بغداد مطبعة جامعة بغـــداد ١٩٨٣ .

د . فرج بصمه‌چي : مجلة سومر ج٣ (١٩٤٧) ، ج٦ (١٩٥٠) .

Parrot, A. Archéologie Mésopotamien me. II. Paris, Albin Michel 1953.

Oates, J. The Baked Clay Figurines from Tell Es-Sawan, In Iraq. XXIII ((1966) P. 146.

Sumer. Vol. XXI (1965) P. 17.

البحث الثاني

النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث

د. طارق عبد الوهاب مظلوم

المركز الاقليمي لصيانة الممتلكات الثقافية ـ بغداد

١ ـ النحت في عصر فجر السلالات

النحت المجسم

ليست هناك نماذج عديدة من النحت المجسم يمكن تحديد زمنها بشكل قاطع الى بدايات الدور الاول لعصر فجر السلالات كما هو ممكن في النحت البارز للفترة ذاتها . غير ان المقارنة والاعتماد على الدلائل الآثارية قد مكنتنا من تقديم امثلة تعتبر من حيث اشكالها وتفاصيلها الفنية ملائمة لروح هذه الفترة . فالاحساس بالنحت المجسم (التمثال) ذي الابعاد الثلاثة دائما يكون خطوة لاحقة لتجارب عالم النحت البارز في بلاد الرافدين ، وفي فترة زمنية لاتزال ذات استمرارية وارتباط بالعصر السابق هو عصر فجر التاريخ .

ان البدايات الاولى للنحت المجسم في الدور الاول لفجر السلالات غير واضحة وغير تامة الاكتمال . فمن حفريات منطقة ديالى تم العثور في معبد نابو بتل اسمر على تمثال صغير يمثل حمالا جالسا (لوح ١ جـ) وهذه المحاولة تعطينا فكرة من ان النحت المجسم في هذه الفترة لم يصل الى المستوى النحتي الكامل وغالبا مارس النحات صناعة تماثيله في هذه الفترة بقطع صغيرة من

طين او حتى بالقار . ومن معبد شارة بتل اجرب من منطقة ديالـى عثر على رأس صولجان تخرج منه اربعة رؤوس لاسـود بشـكل نحت مجسـم (لـوح ٢ و) . ويمكن ملاحظة ان رؤوس الاسود قـد حـددت بجماجم ذات سطوح وزوايا حادة ، كما وضح الشعر في لبداتها بشكل ضربات من حزوز شبيهة بتلك التي نراها على اسود صولجان ميسلم المنفذة بالنحت البارز مـن تلو (لـوح ٢ هـ) . كما ويلاحظ كذلك ان عيون اسود صولجان معبد شارة بتل اجرب (لـوح ٢ و) لم تفرغ للتطعيم وهـي الطريقـة التي نراهـا ايضا في عيني الحمال من تل اسمر (لوح ١ جـ) وعلى هـذا الاساس فان التماثيل المتطورة من حيث اشكالها ووضعياتها وطريقة نحتها لفترة عصر فجر السلالات قد حدد ظهورها في بداية الدور الثاني من عصر فجر السلالات .

ان مجاميع التماثيل الآدمية من الدور الثاني لعصر فجر السلالات التي وجدت في مواقع ومدن مختلفة من بلاد الرافدين تتشابـه في نقاط اساسـية ، فهي في حالة الوقوف أو الجلوس ذات رؤوس وعيون تتجه الى امام مع تشابك اليدين امام الصدر . ومع ذلك فهناك فروق لتفاصيل ثانوية تختلف من موقع الى آخر . ان اكبر مجموعتين لهذا النوع من التماثيل قد تـم العثور عليهـا في مدينة ماري (تل الحريري) على الفرات وتلك التـي اكتشفت في منطقة ديالى من تل اسمر واجرب وخفاجي واشجالي . ان جميع هذه التماثيل قـد نحتت لتوضع في اماكن خاصة من المعبد فهي تصـور اشخاصا وامراء وملوكا واحيانا آلهة يرتدون وزرة تنتهي باهداب او شراشب والوزرة تثبت على البطن بحزام سميك اما الصدر فقد ترك عاريا . وطريقة تصفيف وحلق الشعر في هذه التماثيل تختلف من مدينة الى اخرى ، او حتى من منصب ديني او وظيفي الى مركز آخر . ففي ماري فضل الرجال عامة هناك حلق شـعر الرأس والشارب مع ابقاء شعر اللحية مسترسلا (لـوح ٣ ب ، جـ ، و) بينما فضـل اهالـي اشنونا (ديالى) اطلاق شعر الرأس واللحية والشارب ، حيث احتفظوا بلحية

طويلة مستطيلة تقريبا مع شعر رأس مفروق من الوسط ، تتدلى منــه خصلتان على جانبي الوجه وهما تمسان اللحية والصدر (لوح ١ أ ، لوح ٥ أ) . كما ان بعض تماثيل ديالى من هذا الدور ترينا شعر الرأس وقد استقر على الكتف (لوح ٤ أ ، لوح ٥ جـ) . كما تظهر اشخاصا لعلهم كهنة وهم حليقو شــعر الرأس والشارب واللحية (لوح ١ د) .

ومن مجاميع التماثيل في اشنونا (ديالى) اثنا عشر تمثالا تم العثور عليها في معبد آبو بتل اسمر (لوح ١ أ) . وقد تميز اثنـــان منهما بمميزات تختلف عن تماثيل المجموعة هذه . هذان التمثالان هما للاله آبو وزوجتـــه وطفلهمـــا المميز بأجزاء من ساقيه المثبتتين لصق قاعدة تمثال الام (لوح ٤ أ ، ب) ، كما ان قاعدة تمثال الاله آبو قد نقشت من الامام بنحت بارز لطير اســــطوري باسط جناحيه فوق حيوانين (عنزتـــين) متدابرتـــين بقرينة اشــجار خلفهمـــا (لوح ٤ جـ) . وهذا المشهد اضافة الى كبر حجم التمثالين عـــن بقية تماثيـــل المجموعة مارة الذكر قد عزز كونهما يمثلان الهة وليس بشرا . وكلا التمثالين آبو وزوجته واقفان يمسكان قدحا بيديهما المتشابكتين الموضوعتين امـــام الصدر ، وقد لوحظ صغر هذه الايدي التي لا تتناسب مـــع حجم الجسم (لوح ٤ أ ، ب) . كما انهما يرفعان رأسيهما الى اعلى بهيئة التطلع وبعيون مطعمة واسعة ذات بؤبؤ كبير اسود . وهنا لابد ان نشير الى ان تطعيم عيون التماثيل باحجار مناسبة هو امر تقليدي في تماثيل بلاد الرافدين التي ظهرت منذ فجر التاريخ من حدود الالف السادس قبل الميلاد في موقع تـــل الصـــوان بسامراء وقد استمرت هذه الطريقة مستعملة في العراق القديم حتـــى في ادوار مـــا بعد فجر السلالات . اما مايخص لباس الاله آبو وزوجته ، فآبـــو يلبـــس وزرة مشرشبة من الاسفل بينما تلبس الزوجة رداء يغطي الجسم تاركا الذراع الايمن عاريا . وشعر اللحية والرأس في تمثال الاله آبو مقسم الى حقول افقية غائرة وهي مطلية بالقار . وربما استعملت هـــذه الحقول الافقية لاجـــل تثبيت

مواد تزيينية اخرى على الشعر • والسمة التكعيبية الهندسية التي نراها طاغية في اسلوب نحت جسم هذا التمثال هي ذاتها موجودة في شكل شعر اللحية والرأس والوجه • فكل تلك المفردات ذات زوايا حادة في ذلك الانف الكبير البارز والفم الصغير البارز • اما وجه زوجة آبو فهو دائري منبسط من الامام ولم نجد فيه اثرا لبروز الحنك• والميزة الاخيرة ظاهرة ايضا على وجه كاهن حليق شعر الرأس واللحية في تمثال وجد ضمن المجموعة موضوعة البحث من تل اسمر (لوح ١ د) • واغلب تماثيل الرجال من هذه المجموعة مشابهة لتمثال الاله آبو غير انها تختلف بفرقين واضحين الاول هو سعة العيون عند تمثالي آبو وزوجته وكذلك كبر حجم التمثالين ذاتهما • كما ان هناك اختلافا في الشعر فتمثال آبو يتدلى شعر رأسه على الكتف بينما بقية تماثيل المجموعة يتدلى شعر الرأس فيها بهيئة خصلتين على جانبي اللحية بشكل يلامس الصدر (لوح ١ أ) • وطريقة شعر تمثال آبو المستند على الكتف نجدها ايضا في تماثيل اشنونا على تمثال لرجل عار من خفاجي وهو بعيون غير مطعمة (لوح ٥ ج) •

ان طريقة تصفيف الشعر بالشكل الذي يلامس اللحية في مجموعة تل اسمر هي ذاتها الطريقة المستعملة في تماثيل فجر السلالات من تل خويرة بشمال سوريا (لوح ٦ أ) ومجموعة تماثيل خويرة ذات اهمية بالغة من عدة جوانب • فهي تدل بلا شك على سعة انتشار مفاهيم مدرسة النحت لعصر فجر السلالات الى منطقة بعيدة كشمال سوريا • وثانيا ان هذه التماثيل مرتبطة بمجاميع تماثيل ماري من جهة وديالى (تل اسمر) من جهة اخرى • وثالثا فان صناعها هم بالتأكيد من الجزريين الذين وصلوا شمال سوريا في وقت متقدم من عصر فجر السلالات • وتماثيل خويرة ولو انها اقل تقنية في الصنعة من تماثيل تل اسمر الا انها تشترك معها بكثير من الصفات • فكلاهما انجز بالشكل الهندسي خاصة صياغة الاكتاف والشعر والوجه والجسم عامة • غير ان تماثيل

تل خويرة ذات عيون غير مطعمة فهي من هذه الناحية تشترك مع تمثال الرجل العاري مار الذكر من تل خفاجي في ديالى (لوح ٥ جـ) •

لابـد ان نشير الى ان مدرسة النحت في اشنونا من هذه الفترة التـي تحدد بالدور الثاني من عصر فجر السلالات قد انتجت نتاجات فنيـة غنيـة ومتنوعة فبالاضافة الى نماذج التماثيل مارة الذكر فهناك تماثيل ذات معالجات وتفاصيل تظهر في نماذج اخرى من نفس المدرسة • فمن خفاجـي لدينا تمثال رجل واقف (لوح ٦ هـ) فهنا نجد زخرفة الوزرة قد زينت بحقلين من زخارف الاهداب فالقسم الاعلى زين بهيئة حراشف ذات حزوز داخلية مستقيمة ، اما القسم الأسفل من الوزرة فهو بهيئة وريقات عمودية مستطيلة ذات حزوز متوازية • كما ان هذا التمثال يضم بقاعدته موضوعا بالنحت البارز لبطل يعارك ثورا مركبا (لوح ٦ هـ) • وفي تنوع اخر نشاهد على تمثال لامرأة واقفة من خفاجي (لوح ٦ ب) تناظر من حيث الوقفة وخصـل الرداء ومعالجة الوجه تمثال زوجة آبو (لوح ٤ ب) • غير ان الرداء هنا زين باهداب كبيرة موضحة بمثلثات متداخلة لعلها تشبه اهداب القسم الاعلى مـن وزرة التمثال من خفاجي مار الذكر (لوح ٦ هـ) • ومثل هذه الوضعية وشكل اللباس تظهر على تمثال لسيدة من اشـور (لوح ٨ و) • لابد ان نلقى شـيئا مـن الضوء على مادة الحجر والاساليب التي اتخذها نحات فجر السلالات في هـذه الفترة للاستفادة من تلك المادة في اخراج تماثيله • فطرق انجاز تماثيل الحجـر تختلف عن تلك التي تصب بالمواد المعدنية المنصهرة كالبرونز • فتماثيل البرونز تصنع عادة بطريقة الصب ومن قالب يؤخذ عـن تمثال الطـين • وتوصـل النحات الى صياغة تفاصيل دقيقة لم يتمكن من اظهارهـا بمـادة الحجر ففي تماثيل الحجر اضطر النحات ان يلصق اليدين على الصدر وان يسـتخدم ارجلا سميكة او قطعا ساندة من نفس المادة الحجريـة لابقاء التمثال ثابتا في القاعدة التي يقف عليها التمثال • ففي التماثيل المصبوبة بالبرونز لم يواجـه

النحات مثل هذه العقبات فلذلك تراه وقد انطلق بحركات اقرب ما تكون الى الطبيعه . ففي التماثيل المصبوبة ، تحررت الايدي والارجل من كتلة المادة التي صب منها التمثال . ومن امثلة ذلك مجموعة التماثيل البرونزية المكتشفة في ديالى كتمثال المتصارعين من تل اجرب (لوح ٩ أ) . وتمثال الرجل الواقف من خفاجي الذي يشكل قاعدة ندرية من البرونز وهو يمسك بيده بعيدا عن صدره ، ورجلاه مفتوحتان في حالة السير (لوح ٩ ب) . كما وقد عثر على نموذج صغير لعربة من البرونز في تل اجرب ذات تفاصيل كثيرة ناتئة ومفرغة تجرها اربعة حيوانات من الحمير المدجنة . وقد وقف سائقها يقودها بيديه انسائبتين حيث مسك باحداهما لجام تلك الحيوانات .

ان اسلوب تماثيل البرونز هذا قد اعطى النحات في هذه الفترة من عصر فجر السلالات آفاقا جديدة في مجال حركة التمثال المتحررة . فقد ساعد ذلك على انجاز تماثيل بالحجر ذات حركات تحاكي تماثيل المعدن . فمن تل اجرب بمنطقة ديالى عثر على تمثال من الحجر لرجل (بطل) راكع عاري الجسم يحمل على رأسه اناء كبيرا احكم مسكه بيديه المرفوعتين كما نحتت الاطراف السفلى بشكل طليق (لوح ٥ أ) .

ان اسلوب النحت المجسم قد تطور في الفترات التي جاءت بعد زمن الامثلة التي ذكرنا . فهناك مجاميع من التماثيل وجدت في مدن متعددة من بلاد الرافدين وهي لرجال ونساء في حالة الوقوف والجلوس . وقد اثرت عليها مؤثرات فنية جديدة لم نألفها سابقا . وهذه النماذج من التماثيل تعطينا الدليل على انتقال عصر فجر السلالات الى دوره الثالث . هذا الدور تميز بالابتعاد عن المنهجية التجريدية الشديدة مع الاقتراب من الاشكال الطبيعية والاتقان في الصنعة . اضافة الى مميزات اخرى في حركة التمثال وفصال وزخرفة الالبسة ففي تماثيل هذه الفترة نرى علاوة على ما ذكرنا ، معالجات جدية ولمسة واقعية في اعطاء الملامح الفردية لوجه صاحب التمثال بعد ان كان هذا الامر غير معروف

في الفترة السابقة ، فترة الدور الثاني من عصر فجر السلالات • ان من ابرز المميزات لتماثيل الدور الثالث هي ابتعاد الايدي المتماسكة عن الصدر • ويظهر ان النحات في الدور الثالث قد استفاد من تجربة فنان البرونز للفترة السابقة • كما تميزت التماثيل من هذه الفترة بوزر من صفوف متوازية من الخصل ذات الاشكال الورقية المحززة والتي اصبحت ميزة طاغية في ملابس الادوار اللاحقة لعصر فجر السلالات كالعصر الاكدي والسومري الحديث والبابلي القديم • فمن نماذج الدور الثالث لعصر فجر السلالات تمثال لرجل من الرخام وجد في معبد نينتو السادس في خفاجي (لوح ٨ د) • فالتمثال علاوة على بروز يديه امام الصدر (قسم من اليدين مفقود) وكذلك وزرته الكثيفة وطريقة نحت الوجه بشكل يوضح المعالم الشخصية مع ابتسامة خفيفة ، فان النحات قد جعل رجليه في حالة السير • ووضعية السير هذه الموضحة بتقديم احد الاقدام على الثاني نراها ايضا على تمثال من ماري (لوح ٨ هـ) وعلى اخر كثير التشويه من اشور (لوح ٨جـ) • والتمثال الاخير يشابه من حيث حركة القسم الاسفل من الجسم تمثال اوركيسلامن خفاجي (لوح ٨ ب) • وقد كشفت مدينة ماري مجموعة من هذه التماثيل التي تحمل ذات الصفات التي تميزت بها هذه الفترة • ولابد ان نشير الى ان عددا غير قليل منها قد نقش بكتابة اعانت على معرفة اسماء الاشخاص الذين تصورهم هذه التماثيل • فمن مجموعة ماري تمثال الطحان ايدي ــ ناروم (لوح ٣ و) ، ولابية ــ ايل (لوح ٧ ب) ، والملك ايتور شامكان (لوح ٣ جـ) ، وشخص اسمه نانى (لوح ٣ ب) ، والمغنية اور ــ نانشي (لوح ٨ أ) • ولنفس المجموعة يعود التمثال المكتشف في اشور المعروف بتمثال المستشار الديني (لوح٦ ز) والتمثال الفاقد الرأس الذي يمثل امرأة جالسة من تل اسود على الفرات بالقرب من الرمادي (لوح ٦ ح) •

وهناك تماثيل نحسبها متطورة عن المجاميع التي ذكرناها رغم انها من الدور الثالث لعصر فجر السلالات وهي بلا شك تأتي بعدها من حيث الزمن . هذه التماثيل تضم اسماء معروفة في تاريخ عصر فجر السلالات . كما نشاهد عليها عددا من بعض الصفات القديمة وذلك بما يخص الايدي ، اذ انها عادت ترتبط بالصدر قليلا . ومن الامثلة لهذه النماذج تمثال انتيمينا الفاقد الرأس من حجر الديورايت في المتحف العراقي (لوح ٦ و) ، وتمثال دودو في المتحف العراقي ايضا (لوخ ٣ أ) ، وما يعرف بتمثال كور ــ ليل من تل العبيد في المتحف البريطاني (لوح ٧ أ) . والتمثال الاخير يوضح جلسة القرفصاء حيث طويت الساقان تحت الجسم وهي وضعية ظهرت على بعض التماثيل العائدة الى اشخاص من هذه الفترة كما هو الحال على تمثال من خفاجي (لوح ٧ هـ) واخر معروض في متحف كارلسبرج في كوبنهاكن (لوح ٧و) . وهنا تمثال جدير بالاشارة وجد في ماري يمثل شخصا اسمه لمكي ــ ماري في حالة السير يرتدي رداء مخصلا يغطي جميع الجسم ويترك الذراع الايسر عاريا (لوح ٣ د) . غير ان طريقة تنظيم شعر الرأس في هذا التمثال بشكله المشدود الذي ينتهي من الخلف بعقدة من الشعر شبيهة بخوذة مسكلام ــ دك الذهبية من اور وهي من مقتنيات المتحف العراقي النفيسة (لوح ٣ هـ) . واضافة الى ما ذكر فان تصفيف شعر لحية لمكي ــ ماري من حيث انها ذات خصال من الشعر تترك بينها فواصل متعرجة . فهي من هذه الوجهة تشبه لحية الملك لوكال ــ كيسالزي الذي نحت نصفه الاسفل بهيئة الوتد وهو من مقتنيات المتحف العراقي (لوح ١ ب) . ولابد من الاشارة الى ان الفواصل في شعر اللحية قد ظهرت على لحية الاله في مسلة إأناتوم من تلو ، كما ظهرت عقدة الشعر المشدودة خلف الرأس وهي تلبس من قبل الاله ننكرسو في المسلة ذاتها (لوح ١٥ أ ، ب) .

واذا عدنا الى تماثيل النساء من هذه الفترة فهناك تمثال لامرأة من ماري جالسة على كرسي وقد ارتدت عباءة كاملة من مادة مخصلة تغطي الجسم والرأس تاركة الوجه ظاهرا (لوح ٦ ج) ٠ اما لباس رأسها فهو كروي يتكرر في عدة تماثيل لنساء من ماري ايضا (لوح ٦ د) ٠ غير ان النساء في اشنونا من هذه الفترة قد اتخذن من طريقة تصفيف الشعر اشكالا مختلفة كما هو واضح على رؤوس قرن التماثيل من تل اجرب (لوح ٢ب ، ج)

ولاجل ان نعطي صورة واضحة عن النحت المجسم لهذه الفترة التي تمثل نضوج الفن في الدور الثالث من عصر فجر السلالات وتطوره واقترابه من الواقعية والتمثيل الطبيعي المميز ، فعلينا ان ندرج بعض الامثلة من المجاميع العديدة التي تصور حيوانات ٠ فقد ابدع الفنان في اخراجها واعطى لها اللمسات الواقعية وربما فاقت محاولاته في هذا المجال ما انجزه في نحت التماثيل البشرية ٠ فمن موقع العبيد لدينا تمثال كامل لعجل من البرونز يقف في حالة تأهب (لوح ٩ ج) ٠ وقد ابدع النحات في اظهار نسب اعضاء جسمه بشكل يحاكي الطبيعة ٠ ولا يخفى علينا تلك المعالجة الواقعية لرأس العجل الملتحي المثبت في القيثارة الذهبية الشهيرة من اور في المتحف العراقي (لوح ١٠ ب) ٠ وبالنحت المجسم لدينا كذلك من اور ذلك الكبش المتوثب على شجرة ذات اغصان تنتهي بوريدات ذهبية وقد طعم جسمه وقرونه باللازورد (لوح ٢ أ) ٠

النحت البارز

لعل اقدم لوحة حجرية منحوتة بالنحت البارز من عصر فجر السلالات هي تلك التي وجدت في تلو (لكش) والمحفوظة في متحف اللوفر (لوح ١٠ د) ٠ لقد نفذ الموضوع على هذه اللوحة بالنحت البارز الواطئ بالاضافة الى استخدام الحزوز ٠ واللوح يمثل شخصا ملتحيا واقفا امام ثلاثة صولجانات حيث يمسك احدها،والشخص عاري الصدر يرتدي وزرة بزخارف

مشبكة ، كما وقد ظهر على رأسه تاج مكون من ريشتين مثبتتين بعصابة (لوح ١٠ د) • واللوح عليه كتابة بخط قديم ذكر فيه اسم الاله ننكرسو والكتابة على اللوح ذات اهمية خاصة ، فهي تمثل الخط المسماري لفترة الانتقال من عصر فجر التاريخ الى بداية عصر فجر السلالات • ومن امثلة النحت البارز للفترة الاولى من عصر فجر السلالات ما نشاهده من نحوت ناتئة على مسلة اشمو كال (لوح ٧ ج ، د) • وهذه المسلة مصنوعة من الحجر نقشت عليها كتابات قديمة ايضا وهي معروضة في متحف المتروبوليتان بنيويورك • والمسلة مقسمة الى عدة مشاهد ترينا لقاء بين رجلين او رجل وامرأة • ويلاحظ ان قسما من ايادي الاشخاص فيها نحتت وهي متشابكة امام الصدر بالوضعية المعروفة في تماثيل عصر فجر السلالات • كما ان هناك نوعين من فصال الملابس • الاول ذلك الرداء الذي يغطي الجسم ويترك احد الاذرع عاريا (لوح ٧ ج) • والاخر هو لباس الوزرة ذات الشراشب من الاسفل والمثبتة على البطن بحزام سميك (لوح ٧ د) •

ومن المفيد ان نذكر ان عصر فجر السلالات شهد انتشار صناعة خاصة من اواني الحجر • وهذه الصناعة تشكل معالجات فنية قائمة بذاتها من حيث مواضيعها وانجاز الزخارف فيها ولكن ضمن مدرسة النحت لفترة الدور الثاني او بداية الثالث من عصر فجر السلالات • هذه الاواني زينت من الخارج بنحت بارز بمواضيع ذات استمرارية تضم تكوينات متشابكة قوامها اناس وحيوانات واشجار ومبان وزخارف باشكال متنوعة • قد يطول الكلام في وصف تفاصيل المواضيع المنحوتة على هذه الاواني غير ان مسحا سريعا لمواضيعها سيكون ذا فائدة في تتبع اساليب النحت فيها • فعلى كسرة

حجرية لاناء من مدينة بسماية (ادب) في متحف الجامعة بشيكاغو (لوح ١٦و) نشاهد موضوعا مزدحما قوامه موسيقيون يعزفون على الات موسيقية • والواضح على لباسهم الوزرة التي تغطي القسم الاسفل من الجسم كما يرتدون على رؤوسهم لباس رأس مزينا من الاعلى بصف واحد من الريش • وعلى كسرة اخرى من تل خفاجي نشاهد موضوعا مزدحما ايضا عناصره الاساسية بطل اسطوري نصفه الاعلى انسان ونصفه الاسفل بهيئة ثور يقاتل حيوانين على جانبيه والموضوع يضم طائرا باسطا جناحيه يعارك وعولا تحته • والمشهد الاسفل في موضوع هذا الاناء يصور صفا واحدا من تشكيلة لواجهة مبنى او معبد يتكرر لعدة مرات (لوح ١٦ جـ) • كما لدينا كسرة من نفر (لوح ١٦ هـ) واخرى من ماري (لوح ١٦ د) تظهران مواضيع عراك الحيوانات قوامها اسود وثعابين وقد طعمت اجسامها باحجار مغايرة لمادة الاناء • كما ان هناك كسرة اخرى من ماري تعرض موضوعا متشابكا كثير الازدحام (لوح ١٦ ب) • وعلى احد الاواني من هذه الامثلة وجد في خفاجي (لوح ١٧ ، ب) نشاهد موضوعا متشابكا لحيوانات وشخص يرتدي وزرة يمسك بثعابين على الجانبين • والموضوع يضم ايضا ثورين متدابرين على غرار الثيران الهندية ذات الحدبة المرتفعة والقرون الطويلة • وفي هذا المجال لابد من الاشارة الى ان موقع موهنجدارو في الهند قد اثمر نماذج لهذه الصناعة •

لقد شاءت الصدف ان يعثر على نماذج من مجاميع كبيرة لهذه الصناعة في جزيرة تاروت الواقعة في الخليج العربي قبالة مدينة القطيف من الساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية • والمجاميع التي وجدت في تاروت تشكل دراسة هامة لصناعة هذه الاواني •. فقد تم العثور على اواني كاملة تقريبا مع

مجاميع كبيرة من الكسر (لوح ١٨ أ ــ ع) • والملاحظ لمواضيع اواني تاروت يجدها تشابه بعضا من مواضيع النماذج التي ذكرناها من بلاد الرافديـــن • فهي تعرض بالاضافة الى المشاهد المتشابكة لاناس وحيوانات واشجار واواني مزخرفة بوحدات تزيينية متقاطعة (لوح ١٨ جـ ، ي،م) • ولهذه النماذج ايضا قرائــن على اواني مماثلة موجودة في المتحف العراقي (لوح ١٦ أ) • والاكثر مــن ذلك في اهمية ماتم العثور عليه بتاروت ان بعض اللقى مــن هــذه الصناعة غير كاملة الصنع ، مما يدل على ان تلك الجزيرة كانت احد المراكز الصناعية والمصدرة لهذا الانتاج•واذا ماأخذنا بنظر الاعتبار ان تاروت مجاورة للبحرين (دلمون) وعمان (مكان) فان ذلك سيلقى ضوء اخر على مدى انتشار هذه الصناعة في الخليج العربي الذي تربطه مع بلاد الرافدين روابط واحدة • وحسبما اعطينا من نماذج فان هذه الصناعة تنتشر من ماري شمالا حتى تاروت جنوبا والى موهنجدارو في الهند شرقا • ولاريب فأن الاكتشافات الاثرية التي ستتناول هذا الموضوع في المستقبل ستلقي اضواء اخرى علــى سعة انتشار هذه الصناعة الخليجية ومواطن موادها الاولية • وهذا الأمر يدل دلالة ثابتة على مدى علاقة وادي الرافدين بالخليج العربي وارتباطهما سوية بروابط ثقافية بعيدة الاغوار ، فأواصرها تتصل باستراتيجيات تجارة المسافات الطويلة في وقت متقدم من عصر فجر السلالات •

لقد شاع ايضا في الدور الثاني من عصــر فجر السلالات نحوت بــارزة على الواح مربعة او مستطيلة ذات ثقب مربع من الوسط ربما لتثبيتها بالجدار وغالبية هذه الالواح تضم ثلاثة حقول افقية للنحت البارز • اما مواضيع هذه الالواح فهي مكرسة لمناسبات الاحتفالات والولائــم • وقد وجــدت نماذج لهذه الالواح في كل من نفر وخفاجي واجرب وفاره وسوسة • فعلــى نموذج من خفاجي (لوح ١٢ أ) نشاهد اللوح في ثلاثة حقول حيث كرس الاعلى

منها لمشهد الوليمة المعدة لرجل وامرأة جالسين يرفعان باحدى ايديهم قدحا وباليد الاخرى غصنا . ويقوم بخدمتهم اناس آخرون . اما الحقل الاوسط ففيه شخصان يحملان جرة معلقة على عمود للتحميل ، كما يضم المشهد على يمين الفتحة الوسطية رجلا يمسك بحمل على رأسه ويسير خلف ضحية استعدادا لنحرها . والحقل الاسفل (الثالث) يمثل مشهد تقديم هدية الاحتفال وهي عربة تقودها اربعة حيوانات خلفها شخصان وامامها شخص واحد . ومن الجدير بالذكر ان هذه اللوحة وجدت ناقصة من جهة زاويتها السفلى من اليسار وقد امكن تكملة الموضوع فيها على ضوء كسرة من مشهد مماثل وجدت في اور (لوح ١٢ أ) . وغالبا ما تعرض هذه الالواح مواضيع اخرى كالمصارعة على جزء من لوح وجد في خفاجي (لوح ١٣ أ) ، او موضوع اشخاص يجذفون في قارب على كسرة في تل فاره (لوح ١٣ ب) او عراك بين شخصين وحيوانين على كسر من تل فارة ايضا (لوح ١٣ جـ) . فعلى لوح بارز ذي ثقب دائري في الوسط من زمن اورنانشي حاكم مدينة لكش (٢٥٢٠ ق.م) نرى مشهدا يمثل هذا العاهل مع اولاده وزوجته وحاشيته (لوح ١٢جـ) .فقد صور اورنانشي بوضعيتين الاولى قيامه بحمل سلة الطين على رأسه للشروع ببناء المعبد والثانية جلوسه محتفلا مع حاشيته بانجاز مهمة البناء وبيده قدح.ولقد ظهرت الكتابة في هذا اللوح وهي تغطي خلفيات الاشخاص كما ان النحات في فترة اورنانشي لم يعد يكترث بتقسيم اللوح الى حقول ثلاثة متساوية . هذا فضلا من ان حجم اورنانشي في اللوح اكبر من سواه دليل اهميته ، وهي بادرة جديدة في النحت البارز ظهرت في هذا الزمن واستمرت بعد اورنانشي . فنراها على لوح من زمن دودو الكاتب (٢٥٠٠ ق.م) وجد في تلو (لوح ١٢ ب) . واللوح الاخير يضم ايضا الصقر برأس الاسد الذي شاهدناه على صولجان مسيلم (لوح ٢ د) ، غير ان الصقر هنا يحوم فوق اسدين في مشهد عراك (لوح ١٢ ب) ، واذا مالاحظنا اللوحين اعلاه فأن

الحاشية فيهما قد عملت بشكل بارز مع انحناء قليل عند الزاويتين في الاعلى • فهذا النمط من الالواح هو الذي مهد الى شكل المسلات المنحنية من الاعلى في طور نضوج النحت البارز واكتمال حلقاتـه للدور الثالث من عصـر فجر السلالات كما هو الحال في مسلة اياناتم •

وصل النحت البارز قمته في التكوين والتعبير في الدور الثالث لعصـر فجر السلالات وذلك في مسلة العقبان العائـدة الى اياناتم ملك مدينة لكش (لوح ١٥ أ ، ب) وقد اقامها هذا الملك تخليدا لانتصاره على مدينة اومـا • والمسلة عبارة عن لوح منحن من الاعلى منحوت من الجهتـين بما في ذلك الشريط الذي يكون سمك اللوح (لوح ١٥ جـ) • وقد وجدت هـذه المسلة محطمة الى عدة كسر امكن ترتيبها حسب ما هو موجود في اللوح (١٥ أ ،ب)• وهي مقسمة الى حقول لمواضيع مختلفة تمثل مراحل القتال والانتصار ورعاية الاله ننكرسو لملك لكش • ومن ابرز ما في الوجه الاول من المسلة هـو مشهد اااناتوم يتقدم جنده المحتمين بالدروع بهيئة كردوس وهم يسيرون فوق جثث اعدائهم (لوح ١٥ ب) • وفي اسفل هذا الموضوع يشاهد الملك في عربته الحربية مصوبا رمحه نحو احد اعدائه وخلفه يظهر ايضا جنوده المشاة يحملون الرماح • كما ويشمل الحقل الثالث من هذا الوجه موضوعا لدفن الموتى من الاعداء فنجد شخصين يحملان السلال المحملة بالتراب استعدادا لدفنهم • وفي اعلى اللوح توجد كسرة تكون جـزء من الاطار المنحنـي للمسلة تظهر فيها مجموعة من العقبان وهي تحمل رؤوس الاعـداء • اما الوجه الثاني مـن المسلة فقد طغت عليه صورة الاله ننكرسو وهو بهيئة رجل واقف امام شبكة جمع فيها اعدادا من الاعداء ويظهر الاله وهو يصوب دبوسه نحو رأس احدهم الذي تجرأ واخرج رأسه من الشبكة (لوح ١٥ أ) • ويمسك الاله باليـد الاخرى شعارا هو الصقر برأس الاسد الذي يقف فوق اسـدين متدابرين رابضين ، وقد تمت الاشارة الى هذا الشعار سابقا • وقد يظهر هـذا الطائر المركب في بعض الاحيان وهو يقف فوق وعلين متدابرين كما هـو الحال في

لوح من النحاس وجد في تل العبيد وهو الان في المتحف البريطاني (لوح ٥ د) وكذلك على مزهرية من الفضة لاتيمينا من تلو (لوح ٥ ب) ٠

ان النحات في مسلة العقبان لأياناتم قد نجح نجاحا باهرا في تنفيذ ما اراد ان يصوره من مواضيع مختلفة في لوحته ٠ فالسطوح البسيطة والتفاصيل التي اكد عليها اضافة الى عملية تكوين وترتيب الاشكال في اللوح قد جعل هذا العمل من الاعمال المهمة في تاريخ تطور النحت البارز في الفنون القديمة ٠

القطع الفنية المطعمة

استهوى فن التطعيم والتكفيت فنان الدور الثاني والثالث من عصر فجر السلالات وبشكل مميز عن العصور التي سبقته او تلته ، وذلك قياسا بما وجد من مجاميع لهذا الفن للفترة موضوعة البحث ٠ فقد حصلنا من هذه الفترة على قطع فنية مطعمة تعد من روائع فنون بلاد وادي الرافدين ٠ وقد استخدم هذا الفن لتزيين الاثاث والادوات المختلفة علاوة على تزيين جدران الابنية ٠ فمن مدينة كيش (تل الاحيمر) عثر على وحدات من اشرطة كانت تزين الجدران قوامها رجال ونساء وماشية صوروا ضمن فعاليات يومية مختلفة تتعلق بالحياة الريفية ومتطلبات تحضير الطعام كعملية حلب الابقار (لوح ١٤ أ ، ب) ٠ وتعتبر هذه المجموعة امتدادا لاصول هذه الصناعة التي تطورت في بلاد الرافدين منذ فجر الحضارة ٠ والملاحظ على هذه الصناعة ان النحات قام باظهار الاجسام التي نفذت عادة بالحجر الابيض بشيء من التجسيم وهذه الاجسام كفتت فوق ارضية مسطحة من كسر احجار بلون غامق ٠ فهي بهذا مثل التزيينات الجدارية التي وجدت في تل العبيد حيث كانت تزين قاعدة الزقورة هناك (لوح ١٠ هـ) ٠

وهناك قطع مطعمة هي ليست لتزيين الجدران بل ربما كانت اجزاء من اثاث قوامها مادة الصدف المثبتة فوق ارضية من احجار مسطحة ذات لون داكن ، وقد استخدم النحات الحزوز في اظهار التفاصيل المختلفة فيها ٠ وقد

عثر على نماذج من هذه التطعيمات في مواقع متعددة مثل تل اسمر وتل الانغرة في محافظة واسط (لوح ١٤ ج) وماري (لوح ١٥ د ، هـ) وكيش ايضا (لوح ١٤ د) . ومن المقبرة الملكية في اور اكتشفت نفائس من فن التطعيم ذات قيمة فنية بالغة الاهمية . وهي قطع بمواضيع وزخارف مختلفة استعملت في تزيين الادوات والاثاث . وتعتبر هذا القطع المتطورة من الامثلة التي تم ذكرها وهي ذات سطوح مسطحة عملت التفاصيل فيها بطريقة التحزيز . اما موادها فهي احجار فاقعة اللون فوق ارضية من احجار الشذر . ومن امثلة هذه الصناعة ما يعرف بعلم اور وهي قطعة مطعمة ذات وجهين ، كل وجه يضم ثلاثة حقول يفصل بينها حاشية مطعمة بتزيينات هندسية عملت بطريقة التطعيم ايضا فالوجه الاول كرست حقوله الثلاثة لموضوع حربي (لوح ١١ أ) ففي الحقل الاول من هذا الوجه ظهر الملك يتوسط المحاربين وهو مميز بحجمه الكبير وقد وقف يتفقد الاسرى الذين تم القبض عليهم . وقد صور الحقل الثاني بموضوع لمحاربين ايضا احدهم يقف خلف الاخر . اما الحقل الثالث (الاسفل) فقد صور بشكل صف واحد من عربات حربية في حالة الانطلاق ، وقد سقط الاعداء تحتها (لوح ١١ أ) . اما الوجه الثاني من هذه القطعة فحقوله الثلاثة تمثل موضوع وليمة احتفالية (لوح ١١ ب) . وتذكرنا مضامينها بنماذج اولية ظهرت على الواح النحت البارز والتي قدمنا مثلا لها من تل خفاجي (لوح ١٢ أ) . وكمثال آخر لصناعة التطعيم المتطورة ذلك اللوح الصغير الذي يزين مقدمة صندوق القيثارة الذهبية المكتشفة في اور والمعروضة بمتحف فيلادلفيا (لوح ١٠ أ) . وهو باربعة حقول احدها فوق الاخر ، الاعلى منها يصور بطلا اسطوريا يمسك بثورين على جانبيه . اما الحقل الثاني والثالث فهما يمثلان حيوانات بفعاليات مختلفة كالعزف على القيثارة أو تحضير الطعام . وهي في حركاتها تقلد حركات الانسان . اما الحقل الاسفل فيظهر فيه الرجل العقرب يتبعه حيوان منتصب في حالة السير خلفه جرة (لوح ١٠ أ) .

٢ ـ النحت في العصرين الاكدي والسومري الحديث

النحت البارز الاكدي

من زمن سرجون الاكدي (٢٣٧١ ـ ٢٣١٦ ق ٠ م) لدينا كسرتان من الديورايت ،على الاغلب تعودان الى مسلة واحدة (لوح ١٩ جـ ، د) ٠ وهاتان الكسرتان وجدتا في سوسه وهي من معروضات متحف اللوفر في باريس ٠ اول ما يسترعي الانتباه هي الحقول الافقية التي تقسم اللوح من الاعلى الى الاسفل ٠ ورغم التلف الذي ظهر على هذه المنحوتة الا انه يمكن تمييز شخصية سرجون من بين الجنود والاسرى ، فهو بحجم اكبر نسبيا من باقي الاشخاص ، كما تم التعرف عليه من الكتابة التي نقشت على المسلة ٠ واول ما يسترعي الانتباه في اسلوب نحت هذه المسلة ان النحات الاكـدي في زمن سرجون قطع شوطا كبيرا في محاولاته التقرب في اشكاله الى الواقعية ٠ ولابد انه كان يسعى الى تثبيت دعائم مدرسة في النحت تتمثل بترك النهج التجريدي واستقصاء أمور اعمق للتوصل الى المنهجية الواقعية في التعبير ٠ غير ان الفنان الاكدي في زمن سرجون لم يترك المفاهيم الفنية التي سادت قبل الفترة الاكدية بل كانت مسيرته عبارة عن تواصل طبيعي بين دور فجر السلالات الاخير (الثالث) والعصر الاكدي ٠ واذا ما اردنا ان نقارن بين مسلة العقبان للملك إأناتوم (لوح ١٥ أ و ب) ومسلة سرجون (لوح ١٩ جـ ، د) نشاهد في كلا المثالين الشبكة التي زجت في داخلها مجاميع الاسرى ٠ غير ان مسلة سرجون تظهر ان الذي يحمل الدبوس ليقرع رأس احد الاسرى الذي اخرج رأسه من الشبكة ، هو الملك (سرجون) نفسه (لوح ٢٠ د) وليس الاله ننكرسو كما هو في مسلة إأناتوم (لوح ١٥ أ) ٠

يظهر لنا من مسلة سرجون ان الجنود لم يعودوا يصطفون بشكل كتلة متراصة او ما يعرف بنظام الكراديس كما هو معمول به في مسلة العقبان بل

نجد الجنود الاكديين وهم يسيرون بنسق وبشكل افراد احدهم خلف الآخر (لوح ١٩ جـ) • وترينا مسلة سرجون كذلك تفاصيل اخرى تخص تطور الملابس وتصفيف الشعر والاسلحة ودقائق تفصيلية اخرى شاعت في العصر الاكدى وهي تختلف عن تلك التي سادت في العصر السابق •

وفي لوح دائري الشكل من حجر الكلس وجد في اور (لوح ٢٢ جـ) ، يلاحظ مشهد واحد لموضوع ديني يتضمن عملية سكب الماء المقدس امام نصب مدرج واناء نذري • والمنحوتة عليها كتابة نذرية تعود الى ابنة سرجون الاكدي انخيدوانا (٢٣٠٠ ق • م) والتي ظهرت في اللوح تلبس ثوبا بعدة صفوف من الخصل • كما تلبس عصابة سميكة (عقال) لشد شعر الرأس حيث يتدلى من العصابة شريط يغطي الاذن ويلامس الصدر وهذه العصابة تظهر وهي تلبس من قبل سيدة اكدية على رأس تمثال من اور (لوح ٢٤ د)• ويظهر ان هذا النوع من العصابة قد استعمل من قبل النسوة قبل العصر الاكدي كما هو واضح على لوح من عصر فجر السلالات الثالث من اور (لوح ١٠ جـ) • وعلى مسلة بكسرتين من حجر الكلس وجدت في تلو تعود الى الملك ريموش بن سرجون الاكدى (٢٣١٥ – ٢٣٠٧ ق • م) نرى بوضوح ان المسلة منحوتة من الوجهين ومنحنية من الاعلى ومقسمة الى عدة حقول افقية بالنحت البارز (لوح ٢٢ أ ، ب) • والمسلة تمثل موضوعا لمعركة حربية حيث ظهر الملك ريموش على الوجه الاول شاهرا قوسه نحو الاعداء وامامه احد خصومه الهالكين • بينما ظهر الملك في الوجه الثاني وهو يضرب بالفأس رأس احد الاعداء • وقد وضع الملك رجله اليمنى فوق خصمه المغلوب تعبيرا عن الانتصار الحاسم (لوح ٢٢ أ) • وقد اصبح هذا المشهد مألوفا في العصر الاكدي وفي الادوار اللاحقة في العصر البابلي القديم • والمسلة تظهر لنا تفاصيل دقيقة حول الالبسة سواء تلك التي تخص الاكديين او اعداءهم • كما تظهر مقدرة النحات الاكدي في اخراج جسم الانسان

بمعالجة طبيعة وبمعرفة نادرة لاشكال الحركات البشرية ومايتطلب ذلك من دراية وعلم بالتشريح كما سنرى في قطع اكدية اخرى •

ولدى المتحف العراقي قطعتان من مسلة بحجر شمعي شفاف تظهران اسرى عراة مقيدين (لوح ١٩ أ) واناسا غرباء يحملون الهدايا (لوح ١٩ ب) • ففي هاتين الكسرتين نرى مرة اخرى مقدرة النحات الاكدى في انجاز الاجسام البشرية باحساس واضح بالنسبة الى الحركات ونسب الجسم والعضلات • ومثل هذه المقدرة تظهر على اجسام اسرى مقيدين ايضا على كسرة اكدية بالنحت البارز في متحف اللوفر وجدت في سوسة (لوح ٢٠ هـ) •

وفي مسلة النصر لنرام سين (٢٢٩١ – ٢٢٥٥ ق • م) حفيد سرجون الاكدي المعروضة في متحف اللوفر (لوح ٢١ ب) • وصل النحت البارز الاكدى ذروته في التعبير والتكوين والانجاز • وهذه المسلة عبارة عن قطعة مستطيلة من الحجر الرملي بلون مائل الى الحمرة بارتفاع نحو مترين وبعرض متر واحد وهي وان كانت قد افتقدت اجزاء من قسمها العلوى فهي ذات قمة منحنية • لقد صور نرام سن في مسلته هذه وهو يرتقي قمة الجبل في معركة تخلد انتصاراته على اقوام اللولوبين على الحدود الشرقية لبلاد الرافدين • وفي اعلى المسلة نرى نجوما مشعة فوق جبل عليه كتابة اكدية حيث ظهر نرام سن في وضعية تقدم وبحجم اكبر من غيره يحمل اسلحته ويرتدي خوذة ذات قرنين دليلا لحمله صفة الالوهية • وهو يدوس برجله اعداء ساقطين يتدلى من رؤوسهم ضفيرة واحدة من الشعر • ويرتدي هؤلاء الاعداء قطعة من جلد الحيوان تغطي اجسامهم وهي ذات فتحة من الاسفل ، وقد لبس الجنود الاكديون خوذا بيضية الشكل مع رداء يصل تحت الركبة حيث يظهر اثنان منهم يحملان رايات اكدية (لوح ٢١ ب) • والمشهد يضم أشجارا وجنودا يتسلقون منحدر الجبل الذي وضح بخطوط مائلة متعرجة •

ان الوضعيه المميزة لنرام سين في المسلة موضوعة البحث تظهر على منحوتة جبلية نحتت على كتف جبل في ممر دربندي كاوور في محافظة السليمانية (لوح ٣٠ د) • فالعاهل في هذه المنحوتة ظهر وهو يتقدم الى امام ورجلاه فوق اعداء هالكين يتميزون بضفيرة شعر واحدة • ومثل هذه الضفيرة تظهر متدلية من شعر احد الأسرى على مزهرية اكدية من الحجر معروضة في متحف اللوفر (لوح ٢٤ جـ) • ولابد ان نشير الى لباس رأس العاهل في هذه المنحوتة الجبلية فهو عبارة عن طاقية ذات حاشية عريضة منبسطة وهذا النوع من لباس الرأس قد عرف في العصر الاكدي ايضا ، كما هو واضح على رأس تمثال لرجل من العصر الاكدي وجد في بسماية (لوح ٢٤ أ) • وهذا الامر يزيد من احتمال ان منحوتة كاوور هي من عصر نرام سن ايضا •

ولنرام سين مسلة اخرى وجدت في منطقة ديار بكر وهي الان في متحف اسطنبول (لوح ٢١ أ) وهذه المسلة التي تضم كتابة اكدية صور عليها الملك نرام سن واقفا بشكل جانبي يرتدي رداء طويلا مخصلا بعدة طبقات ، وهو لباس يغطي الجسم ويترك الذراع اليمنى عارية • وعلى ما يبدو كان يلبس من قبل الرجال والنساء حيث ترتديه ايضا انخيدوانا ابنة سرجون الاكدي في لوح من اور (لوح ٢٢ جـ) • وقد عرف فصال مثل هذا الثوب في الازمنة التي سبقت الاكديين غير انه اصبح في العصر الاكدي على مايبدو مصنوعا من مادة اكثر طراوة • والملك في هذه المسلة يمسك بيديه مقابض لعلها تمثل سيفا او صولجانا • كما ويرتدي لباس رأس مخروطيا مرتفعا وهو نادر على الالواح الاكدية •

لابد ان نشير الى التنقيبات الحديثة في موقع ابلا (تل مرديخ) في سوريا ، فقد كشف عن اجزاء لنماذج من النحت البارز الاكدي الذي يعود الى نحو ٢٣٠٠ قبل الميلاد ، ومن نماذج هذا النحت لوح صغير كثير التلف نحت عليه شخص (ربما امير) يرتدي رداء بصفوف من الخصل يضم

بساعده الايسر فأسا ويظهر ان العيون كانت مطعمة كما انه لا يخلو نحت هذه القطعة من تأثيرات محلية (لوح ٢٠ جـ) ٠

النحت المجسم الاكدي

هناك نموذجان لتمثالين من الحجر للملك الاكدي مانستوشو (٢٣٠٦ ـ ٢٢٩٢ ق ٠ م) عثر عليها في سوسة (لوح ٢٠ أ ، ب) ٠ ورغم فقدان اجزائهما العليا فانهما يكشفان وبدون أي شك التغيير التام بين اساليب النحت المجسم التي سادت في عصر فجر السلالات والعصر الاكدي ٠ واذا ماعرفنا بان هذين التمثالين هما بالحجم الطبيعي فان ذلك سيزيد من الفروق التي تميز المدرستين ٠ اذ نعرف ان جميع التماثيل بالنحت المجسم من العهود التي سبقت الاكديين هي باحجام صغيرة لاتتعدى في اكبرها نصف حجم الانسان باي حال من الاحوال ٠ واذا ماتأملنا ماتبقى من هذين التمثالين ، فان اول ما يسترعي الانتباه هو طيات الملابس التي اخذت شكل الجسم البشري على عكس مانشاهده في تماثيل عصر فجر السلالات في ادواره المتطورة ٠ فالملابس قبل الفترة الاكدية كانت ذات مادة سميكة وهي جزء لا يتجزأ من كتلة التمثال الجامدة ٠ لقد اختلف الحال في العصر الاكدي وكان هذا بدون شك راجعا الى معرفة الفنان لتفاصيل جسم الانسان او ما يعرف بالتشريح ، فالطيات في هذين التمثالين تحسس المشاهد بنبض الحياة داخلها ، فتموجاتها المتمثلة بالطيات المنسابة المدروسة تعطي تعبيرا وعمقا سحريا اخرجته يد النحات الاكدي في مادة صلبة قوية هي مادة الديورايت ٠ كما ويلاحظ ان حافات الالبسة في التمثالين موضوع البحث قد اختلفت عن الالبسة السابقة للعصر الاكدي ٠ فهي هنا بشراشب دقيقة الصنع تنتهي بعقصات معقودة ٠

ويفخر المتحف العراقي بقطعة اكدية فريدة الا وهي التمثال البرونزي الذي وصل المتحف العراقي سنة ١٩٧٥ والذي وجد صدفة في موقع باسطكي في قضاء زاخو بشمال العراق (لوح ٢١ جـ) • يتكون هذا التمثال من القسم الاسفل لجسم فتى عار جالس على قاعدة دائرية تضم حقلا من كتابة اكدية تعود الى الملك الاكدي نرام سين (٢٢٩١ - ٢٢٥٥ ق • م) وكما هو ملاحظ فان القسم الاعلى من التمثال ابتداء من اخر البطن ، لم يعثر عليه ، بل يبدو انه قطع بقص متعمد حدث في العصور القديمة • هذا وقد استقر القسم الاسفل من جسم الفتى في هذا التمثال بما في ذلك منطقة العجز والسيقان على القاعدة المدورة وبوضعية لم نألفها في الفن العراقي القديم (لوح ٢١ جـ) • كما ويضم الفتى بين رجليه اسطوانه مجوفة • لقد تمت الاستعانة بالقرائن المماثلة لحركة هذا التمثال في الفن الاكدي كالاله الذي يمسك باسفين كبير بين رجليه على لوح بالنحت البارز وجد في سوسه (لوح ٢٠ و) وكذلك الاختام الاسطوانية من العصر ذاته حيث اعانت هذه القرائن على تعيين ماهية الشخص لهذا التمثال • فهو بحزامه المتكون من اربعة غضون والذي يتدلى منه قطعة على احد الجوانب يشبه حزام البطل الاسطوري الذي يظهر في مناسبات عديدة في الفن الاكدي ، ذلك البطل هو كلكامش صاحب الملحمة المشهورة بأسمه • ولابد ان الفتى هنا هو كلكامش • فالتمثال اذا هو نسخة فريدة لهذا البطل في وضع يضم بين رجليه وتدا أو راية والتي على اغلب احتمال كان يمسكها بكلتا يديه كما هو الحال في بعض وضعيات كلكامش التي تظهر في الاختام الاسطوانية الاكدية (لوح ٢١ د) • والشيء الواضح في انجاز هذا التمثال هو مقدرة الفنان الاكدي في اظهار الحركة والتوازن والاتقان في هذه القطعة فلم يترك جزءا واحدا من هذا العمل الا واعطاه التأثير المطلوب ، فقد استفاد حتى من حقل الكتابة على سطح القاعدة لملء الفراغ الحاصل بين الساقين

المتعامدين • كما انه تمكن من اضفاء التعبير الطبيعي الواقعي على الجسم فقد انجز اظهار الساقين بسطوح لعضلات مدروسة حيث تخفي في نفس الوقت معالم العظام التي هي الاساس الذي بنيت عليه عضلات الساق • وهذا مما يدل على تجربة الفنان الاكدي الطويلة المفعمة بالاحساس والملاحظة واعطاء الحيوية المطلوبة لجسم فتى ناشيء قوي البنية • ولا غرابة في ذلك فالفنان الاكدي هو الذي ارسى قواعد المدرسة الواقعية في النحت •

ولم تقتصر مهارة الفنان الاكدي في النهج الواقعي على هذا التمثال فقط بل هناك عدة اعمال تظهر فيها مقدرته الفنية الفائقة في استقصاء تفاصيل جسم الانسان • فمثل هذه المعالجة تظهر على تمثال واقف لرجل من آشور (لوح ٢٣ ب) ، وعلى قدمي نرام سين في قاعدة تمثال من حجر الديورايت وجدت في سوسة (لوح ٢١ هـ) • كما ان مثل هـذه المعالجة ظهرت على تمثالين اكديين محطمين لصدري رجلين عاريين عثر على احدهما في سوسة (لوح ٢٣ جـ) والاخر في آشور (لوح ٢٣ د) • كما ان نفس المعالجة الواقعية تظهر على جسم امرأة عارية فاقدة الاطراف والرأس في تمثال اكدي صغير من الخشب (ربما صنوبر !) عثر عليه في تل الولاية في محافظة واسط (لوح ٢٣ أ) • فتلك هي نماذج لمحاولات متقدمة توصل اليها الفنان الاكدي وهو الاستاذ الاقدم لفن النحت العالمي الذي ظهرت تأثيراته الفنية فيما بعد ، متمثلة بالفن اليوناني في العصر الهيليني والفن الايطالي في عصر النهضة ، وصولا الى انجازات النحات رودان في مطلع القرن العشرين •

وهناك مجاميع من التماثيل نسبت الى العصر الاكدي لا لكون انها وجدت في طبقات اثرية تعود الى العصر الاكدي ، أو أنها ذات كتابة اكدية ، بل اعتمد المؤرخون في عزوها الى العصر الاكدي بناء على الدراسات المقارنة الاسلوبية ، فمن هذه القطع ذلك الرأس البرونزي الشهير المنسوب الى سرجون الاكدي (لوح ٢٤ ب) • ويعد هذا الرأس الذي وجد دفينا في

احدى الطبقات الاثرية في نينوى (تل قوينجق) من القطع الفنية المهمة في عالم التعبير والصنعة والدقة ليس في بلاد الرافدين فقط بل في تاريخ فـن النحت العالمي . كما ان اهمية هذا الراس تظهر حينما نعرف انه قد تم عمله اولا بالطين ، ثم صب بمادة البرونز ومن بعد ذلك نفذت عليه بعض التفاصيل الدقيقة كاعمال الصقل والتنعيم وتوضيح خطوط الشعر ، فكـل ذلك يتطلب تقنية واساليب عالية لم تعرف قبل الاكديين ، والتمثال كان في الاصل بعيون مطعمة الا انها اقتلعت وخربت كذلك بعض تفاصيل الوجه في ادوار قديمـة . ورغم الصفات الفنية الاكدية الظاهرة لهذا الرأس ففيه من الصفات ما يجعله اكثر ارتباطاً بزمن بداية الالف الثاني قبل الميلاد .

جاءت بعد عصر الامبراطورية الاكدية فترة حكم الگوتيين وهؤلاء هم احدى الموجات الهمجية المتوحشة التي قدمت الى بلاد الرافدين من الشمال الغربي لايران . وقد مكثوا في البلاد اقل من قرن من الزمن (٩١ سنة) بدون ان يكون لهم اثر في تطور البلاد او حتى المحافظة على ما انجزه سكان وادي الرافدين في مضمار الحضارة قبلهم . بل على العكس من ذلك فقـد ساد الخراب ولم يكن هناك أي التفات الى الفن والعمارة وسائر الامور الاخـــرى .

من المهم ان نذكر ان الكوتيين لم يخلفوا تجارب في فن النحت ولهذا كان على السومريين الجدد ان يقوموا بحركة لاحياء الفنون التي تقدمت في ظل الاكدين الذين ترك فنانوهم اعمالا لا يمكن اهمالها او التغاضي عنها . فلابد من العودة الى التراث الفني الاكدي الذي انصهرت وانصقلت فيه تجارب فنان عصر فجر السلالات .فقد استفاد نحات العصر السومري الحديث من هذا التراث استفادة كبرى مستلهما فيـه بذرات جديدة ادت الى بزوغ اسلوب نحت مميز لهذه الفترة .

النحت المجسم في العصر السومري الحديث

هناك مايقرب من ثلاثين تمثالا لكوديا معظمها محفور بحقول من كتابات مسمارية منسقة • وهذه التماثيل تحتضنها العديد من المتاحف العالمية والمجاميع الشخصية حيث يحتفظ متحف اللوفر بباريس بعدد غير قليل منها • وتمتاز تماثيل كوديا بدرجة عالية من التقنية والانجاز النحتي خاصة اننا نعرف انها نحتت باحجار قوية كالديورايت • فهي منجزة بسطوح مدروسة بسيطة ومنسابة وهذا النمط من نحت التماثيل قد تكاملت اواصره قبل زمن كوديا أي في زمن اورزبابا حاكم لكش كما هو واضح على تمثال لهذا الحاكم فاقد الرأس يحاكي تماثيل كوديا في عده صفات مثل تشابك اليدين امام الصدر ونوع الرداء وطياته وانجاز الكفين والاصابع (لوح ٢٥ حـ) •

ان تماثيل كوديا على العموم سواء في حالة الوقوف او الجلوس قد اكد النحات فيها على جملة امور بشكل ثابت • تلك هي طريقة اظهار طيات الرداء تحت الساعد والابط وكذلك الطيات النازلة التي ترتبط بحافة الرداء (لوح ٢٦ ب) • كما وقد نحتت تلك التماثيل بقامة ورقبة قصيرة وقدمين كبيرتين نسبيا ، واغلب تماثيل كوديا وجدت بدون رؤوس غير انه امكن تثبيت بعضها على الاجسام التي تعود اليها • فوجوه كوديا التي تظهر في هذه التماثيل مستديرة وحاجباه متصلان عند اعلى الانف • وفمه ملموم يعطي انطباع الثبات والاصرار ، وعيناه واسعتان محدقتان الى الامام (لوح ٢٥ أ ، ب لوح ٢٦ أ) • وكوديا يظهر في جميع تماثيله حليق الرأس واللحية والشارب وهو اما يرتدي لباس راسه المعروف بهيئة القبعة ذات الحاشية المستديرة وهذه القبعة ايضا مزينة بزخارف بشكل حلزونات دائرية متكررة (لوح ٢٥ أ) ، او يظهر حاسر الرأس (لوح ٢٥ ب) • وبعض تماثيل كوديا تظهر تفاصيل اخرى ، ففي نموذج واحد نراه يمسك اناء نذريا فوارا يتدفق منه الماء على الجانبين (لوح ٢٦ أ) • وفي نموذج اخر نراه جالسا

يحتضن رقيما حفر عليه مخطط بناء (لوح ٢٥ ز) ، او ادوات المعمار بما في ذلك القلم والمسطرة . ولا غرابة في ذلك فكوديا كان راعيا للفنون والعلوم والاداب واكبر دليل على ذلك تطور فن النحت في زمنه تطورا كبيرا . فتماثيل كوديا تمثل النحت المجسم بكل معنى الكلمة ، فهي منجزة النحت من جميع الجهات خلافا لغالبية التماثيل السومرية من عصر فجر السلالات والتي قصد بها ان تشاهد من الامام فقط ، حيث كانت توضع في حينه داخل احد جدران المعبد .

استمر اسلوب النحت الذي شاهدناه على تماثيل كوديا في زمن اور ننكرسو ابن كوديا ايضا فلهذا العاهل تمثالان احدهما يفتقد الى النصف الاسفل (لوح ٢٨ هـ) ، والاخر بدون رأس (لوح ٢٥ هـ) . فالاول يصور اور ننكرسو ملتحيا خلافا لتماثيل ابيه الذي يظهر دائما حليق الوجه والرأس (لوح ٢٥ أ ، ب) . أما التمثال الثاني فهو يمتاز بقاعدته المزينة بنحت بارز وبمشهد يمثل موكبين من الرجال الغرباء ، راكعين يقدمون هدايا محملة بسلال (لوح ٢٥ و) . وقد وجدت رؤوس لتماثيل تحاكي تماثيل كوديا من حيث الاسلوب النحتي وليس السمات الشخصية التي تظهر على هذه الرؤوس ، ومن نماذج هذه الامثلة مايعرف بالرأس الابيض (لوح ٢٦د) وهناك تمثال لسيدة تمسك بيديها امام صدرها ترتدي بدلة بقطعتين من الملابس معززة بحاشية مزينة بهيئة السلسلة (لوح ٢٦ جـ) ، أو هي ايضا ترتدي قلادة مكونة من حلقات . وقد نسب بعض المجتهدين ان يكون هذا التمثال لزوجة كوديا .

وفي العصر السومري الحديث شاع ظهور تماثيل الاسس التي كانت تدفن في زوايا اسس المباني وخاصة تلك التي تعود الى ملوك سلالة اور الثالثة . وهي تماثيل صغيرة ، من البرونز تمثل الملك وهو يحمل على رأسه سلة الطين ومن امثلة ذلك تمثال للملك اورنمو وجد في نفر (لوح ٢٨ جـ) .

كما ان هناك تمثالا من البرونز اقترن بزمن كوديا يمثل الها راكعا يحتضن مسمارا او اسفينا (لوح ٢٨ ب) • ومن العصر السومري الحديث لدينا قطعة بالنحت المجسم من الحجر تمثل مخلوقا مركبا جسمه بهيئة ثور جالس ورأسه بشكل انسان يقابل المشاهد يرتدي لباس رأس ذا قرون وهو لباس الالهة (لوح ٢٥ ط) • ان هذه القطع المركبة هي التي تطورت في عصور لاحقة خاصة في العصر الاشوري الحديث واصبحت باشكال اكثر تعقيدا زينت بها مداخل المباني الاشورية •

ومن العصر السومري الحديث لدينا تمثال لشولكي (٢٠٩٤ — ٢٠٤٧ ق • م) الملك الثاني لسلالة اور (لوح ٢٥ ج ، د) • وهو كثير التخريب الا ان مابقي منه يدل على مقدرة النحات في معالجة الاقسام العارية من الجسم بروحية واقعية • كما ان رداء الملك في هذا التمثال ذو حاشية موضحة بخطوط متوازية محززة ، تشبه حاشية الرداء الذي يرتديه ايشتوب ايلوم (لوح ٢٩ ب) من نحو ٢٠٥٠ ق • م على تمثال من ماري يعود الى الفترة الاخيرة من هذا العصر ، أي الى اواخر زمن سلالة اور الثالثة • والى ذات الفترة يعود تمثال ايدي ايلوم (من نحو ٢٠٥٠ ق • م) من ماري ايضا (لوح ٢٩ أ) • وهو تمثال لازال يحتفظ بتأثيرات اكدية خاصة تلك النسب الطبيعة للجسم ، وكذلك طريقة عمل حاشية الملابس المكونة من شراريب ذات نهايات معقودة شبيهة بتلك التي شاهدناها في الالبسة الاكدية •

النحت البارز في العصر السومري الحديث

اول ما يسترعي الانتباه في النحت البارز من العصر السومري الحديث هي تلك المسلات ذات الوجهين المنحوتة بالحجر بشكل لوح مستطيل منحن من الاعلى • وهي مقسمة الى حقول افقية من النحت البارز احداها فوق الاخرى • حيث يفصل بين حقل واخر حاشية بشكل شريط بارز فهي بهذا

التكوين تشبه مسلة العقبان لأياناتم من حيث الشكل • ولدينا مسلتان من هذا العصر احداهما لاورنمو ملك اور (لوح ٢٧ جـ) واخرى لحاكم لجش كوديا (لوح ٢٧ أ ، ب) • ومن الشائع في مسلات العصر السومري الحديث هو ان يكرس الحقل المنحني في اعلى المسلة لموضوع يشاهد فيه الملك او الامير او الحاكم يتقدم ليواجه الاله الذي عملت لاجله المسلة فهو اما يتقدم لوحده كما في مسلة اورنمو (لوح ٢٧ د) او هو مقاد من قبل اله وسيط (او اكثر) كما هو الحال في مسلة كوديا (لوح ٢٧ ب) • والموضوع الاساسي في كلا المسلتين هو موضوع صب الماء المقدس امام الالهة الرئيسة الجالسة على العرش في اعلى اللوح • وجدير بالذكر ان هاتين المسلتين وجدتا مهشمتين الى عدة كسر تمكن المختصون من اعادة تركيبهما من اجزائهما القليلة المتبقية • وتدلنا التنقيبات ان الموضع الذي تقام فيه هذه المسلة هو خلوة العبادة وفوق منصة عملت لهذا الغرض • كما هو الحال في حفريات الوركاء (معبد اانانا) واور (معبد ننار) وكذلك في احد معابد لجش • ومن حيث ارتفاعها فان مسلة اورنمو بعد تركيبها بلغ ارتفاعها اكثر من ثلاثة امتار وهي الان من مقتنيات متحف الجامعة في فيلادلفيا (لوح ٢٧ جـ) •

وترينا مسلة اورنمو كذلك الملك مرتين وهو يصب الماء المقدس في مزهرية ذات عنق مرتفع يخرج منها وبشكل عمودي شجرة معينية الشكل يتدلى من جانبيها حزمتان من نبات يشبه عذق البلح • فنرى اورنمو في الجهة اليسرى يصب ماء مقدسا من اجل الاله ننكال (لوح ٢٧ د) وعلى الجهة اليمنى للالهة ننار • وفي الحالتين وقفت بجانب الملك الهة وقد رفعت يديها بهيئة تعبد ودعاء • وفي الحقل الثالث من هذه المسلة نشاهد كسرة تمثل موضوعا يصور الملك اورنمو وهو يحمل ادوات البناء حيث حملها على كتفه وهو في حالة السير يتقدمه اله ايضا • كما يعينه من الخلف احد المساعدين لاسناد هذه الادوات على كتف الملك (لوح ٢٧ جـ ، د) •

أما كوديا في مسلته فهو حليق الرأس والذقن ، كما في تماثيله المجسمة حيث صور وهو يسير وراء الاله ننكيزيدا الذي يخرج من كتفيه رأسا تنين معروف في الديانة العراقية القديمة باسم ماشروشو • والالهة في هذه المسلة يلبسون على رؤوسهم لباس رأس بعدة ازواج من القرون وهي علامة الالوهية • كما ويرتدون ملابس طويلة مخصلة تغطي جميع الجسم وتترك الكتف الايمن عاريا وهي بدلة طالما شاهدناها تلبس ايضا من قبل الاشخاص الاعتياديين ومن القطع الفنية الشهيرة من هذا العصر ذلك الموضوع بالنحت البارز الذي يزين الكأس الحجري العائد الى كوديا • (لوح ٢٨ أ) • وهو موضوع ديني بتعبير رمزي يتألف من افعيين ملتفتين يتوسطهما عمود يرتفع من أسفل الكأس الى الاعلى • ويشمل الموضوع ايضا تنينين (ماشروشو) مجنحين يقفان خلف الثعبانين • كل تنين يمسك صولجانا وبحركة تحاكي حركات البشر ، وهذا النوع من التنين هو من الخلوقات الاسطورية المركبة • فله جناح ومخالب النسر وراس الافعى وجسم الفهد وذنب العقرب• كما ان على راسه تاجا مقرنا حيث انه بهذه الصفة يقترن بالالوهية ولابد ان لهذه المخلوقات المنحوتة على جسم الكاس (حسب اعتقاد الاقدمين) قوة سحرية فهي ، بمثابة الهة حارسة تطرد الخبائث • ومن الجدير بالذكر ان فكرة وضع الثعبان بقرنيه كاس اصبحت في وقتنا الحاضر شعارا لعلم الطب فقد تطورت واصبحت ثعبانا يصب سمه في كأس • وفضل ذلك يعود الى الفكر الفني لنحات بلاد الرافدين • ومن القطع النادرة التي تعود الى كوديا ايضا تلك الثعابين الملتوية على بعضها بشكل شبكة (لوح ٢٨ د) • فقد نجح النحات في تمثيل حركة الافاعي بشكلها المؤثر الواقعي المناسب • وهناك اجزاء من مواضيع بهئية كسر متفرقة من الحجر بالنحت البارز تعود الى هذه الفترة غير ان مواضيع مسلتي اورنمو وكوديا قد اعطت الصورة الواضحة للنحت البارز من هذا العصر •

٣ ـ النحت في العصرين البابلي القديم والكشي

النحت المجسم في العصر البابلي القديم

لابد ان نذكر ان القطع الفنية التي جاءتنا بالنحت المجسم من فترة العصر البابلي القديم هي غير متجانسة من حيث تنفيذها واسلوبها سواء التماثيل العائدة الى الالهة او البشر • وقد يكون هذا الامر قد نجم عن حقيقة ثابتة ، ذلك ان العديد من السلالات التي ذكرناها قد استقرت في مدن وعواصم لها جذورها وخصوصيتها المحلية الفنية الخاصة بها • رغم انها جميعا قد استندت على ارضية فنية موروثة هي مدرسة وادي الرافدين وحصيلتها اسلوب الفن في العصر السومري الحديث • ومهما يكن من امر فأن فترة العصر البابلي القديم انتجت لنا فنا من النحت يمكن تمييزه عن سابقه بالاعتماد على استخدام طرق متعددة في فحص ودراسة التمثال • فالطبقة التي اكتشف فيها الاثر الفني واسلوبه والكتابات المحفورة عليه دلائل اساسية في الوصول الى ازمنتها وتعيين عائديتها بالضبط • فالمجاميع الفنية من تماثيل هذا العصر والتي تحتفظ بها بعض المتاحف قد جاءت اما من التنقيبات العلمية او غير العلمية او عن طريق شرائها من قبل مهربي الاثار وهو امر كان شائعا في مطلع هذا القرن • ولا يخفى على القارىء ان قسما منها قد نقل منذ القدم وغيّر مكان وجوده الاساسي كما حصل ذلك لمسلة حمورابي والعديد من القطع الفنية من وادي الرافدين ،كتلك التي عثر عليها في سوسه بعد ان نقلها العيلاميون • أو كتلك التي جيء بها من ماري او اماكن اخرى ووجدت في بابل ابان التنقيبات الالمانية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين •

لقد اثمرت التنقيبات الاثرية في ماري عن عدد من التماثيل لهذه الفترة. فهناك تمثال للاله شمش لعله هنا مقترن مع اله الجبل (لوح ٢٩ جـ) . وهو من عصر يسمح ادد بن شمشي ادد الاول ، الملك الاشوري ، وكلاهما كانا معاصرين لحمورابي . وهذا التمثال غريب في شكله حيث يتكون القسم العلوي منه بهيئة رجل عاري الصدر يمسك بيديه امام الصدر . اما قسمه الاسفل فهو مزين بزخرفة بشكل حراشف السمك وهو اسلوب من الزخرفة قصد بها في الفن العراقي القديم ان ترمز الى الجبل او المناطق الوعرة . كما يفصل بين زخرفة الجبل هذه والقسم العلوي من التمثال نطاق عريض يتمنطق به هذا الاله . وهناك بقايا من لحية هذا الاله ظاهرة على صدره بهيئة حلزونات تشابه تلك التي نشاهدها على تمثال بوزور عشتار وهو الشخص الذي حكم مدينة ماري في فترة الالف الثاني قبل الميلاد (لوح ٣٠ أ) . وتمثال هذا الحاكم وجد في بابل أثناء تنقيبات كولدوي الالماني ولابد انه جلب من ماري في العصور القديمة غير ان رأسه قد وصل الى متحف برلين اما الجسم فهو الان في متحف اسطنبول .

ومن ماري ايضا عثر على تماثيل من العصر البابلي القديم اولها ذلك التمثال الذي يصور الهة واقفة بالحجم الطبيعي من الحجر (لوح ٢٩ د) . وهي تمسك بكلتا يديها وامام صدرها اناء يخرج منه الماء من قناة مثقوبة داخل جسم التمثال . وهي تلبس تاجا مزودا بزوج من القرون ورداء طويلا فيه تموجات ومياه منسابة مع اسماك عملت بطريقة التحزيز . كما وهي تلبس كذلك شريطين متقاطعين امام الصدر وشعرها يتدلى بشكل كتلتين على الكتف . كما وترتدي قلادة بعدة صفوف من خرزات كبيرة ، احكم تثبيتها من الخلف بمساعدة دلاية طويلة تنتهي بشرابة وهي بمثابة ثقل لمعادلة توازن القلادة من الامام (لوح ٢٩ د) . ان حمل الاناء ذي الماء المتدفق من الجانبين يتكرر ظهوره على تمثال من البرونز لالهة جالسة وجد في اشجالي بمنطقة

ديالى (لوح ٣٣ جـ) وهذه الالهة تلبس تاجا بشرفات ولها اربعة رؤوس • والميزة الاخيرة تظهر على تمثال برونزي ايضا لاله يلبس ثوبا مخصلا ويدوس باحدى رجليه حملا امامه • وكلا التمثالين وجدا في مكان يرقى تاريخه الى العصر البابلي القديم • ويظهر الاناء بالماء المتدفق وهو محمول كما شاهدنا في احد تماثيل كوديا (لوح ٢٦ أ) كما ظهر كثيرا في المشاهـد الاكديـة واصبح هذا الموضوع مألوفا في العصر البابلي القديم وقد استمر حيا في العصور التي تلتـه •

ومن مادة البرونز ايضا صنع للملك حمورابي تمثال فريد يمثله وهو راكع (لوح ٣١ أ) والتمثال بقاعدة مستطيلة يتقدمها وعاء والى جانبيـه موضوع بالنحت البارز للشخص شبيه في ركعته بوضعية حمورابي وهذا الشخص يتعبد امام الهة جالسة كما يوجد على القاعدة كتابة مسمارية تشير الى ان هذا التمثال قد اهدى الى الاله امورو تكريما لحياة العاهل حمورابي • وقد طلي وجه حمورابي ويداه بالذهب وهي طريقة معروفة في تماثيل البرونز في هـذا العصـر كما سنرى •

ان اسلوب المدرسة البابلية في النحت اكتمل في عهد حمورابي ، فقد عاد الفنان في هذا الوقت ينهج على غرار المدرسة الواقعية بمحاولات اكثر ثباتا ودقة • فالرأس المنسوب لحمورابي من حجر الديورايت والذي عثر عليه في سوسه هو احد هذه المحاولات (لوح ٣١ ب) • فقد ابدع النحات هنا في اظهار المعالم المميزة لوجه هذا الزعيم التاريخي مؤكدا على تقاسيم ملامح الوجه بشكل يحاكي الطبيعة • وهنا وان اصاب التمثال بعض التخريب في الانف والشفة العليا الا ان التعبير ظل مؤكدا على الجد والتصميـم • ويرينا هذا التمثال كذلـك القبعة التي اعتاد حمورابي ان يلبسـها • فهي مشابهة الى قبعته التي تظهر وهو يلبسها في مسلته المشـهورة (لوح ٣٢ أ) وكذلك في تمثاله الراكع (لوح ٣١ أ) •

ومن التماثيل المنسوبة الى حمورابي ايضا هـو ذلك التمثال الجالس الفاقد الرأس من حجر الديورايت والمعثور عليه في سوسه ايضا (لوح ٣١ د). لقد نسب التمثال هذا الى حمورابي لكونه شبيها من حيث اللباس وتفاصيله وطياته بما يلبسه حمورابي في مسـلته المعروفة (لـوح ٣٢ أ) . فتنفيذ سطوح اللباس وطريقة انسياب الطيات فيه يناظر ماتشاهده على المسلة وبشكل يسترعي الانتباه . فهي طيات قليلة مرتفعة ومنسابة بعناية . هذا بالاضافة الى ان كلا الرداءين يعرضان حافة من الاسفل وضعت بشكل مائل . واكثر من ذلك فان طريقة انجاز الكتف والذراع في كلا العملين الفنيين تعتبر واحدة. ومن الجدير بالذكر ان ما بقي من العلامات المسمارية على التمثال الجالس موضوع البحث يشير الى اسم اشنونا وهو امر يحدد منشأ هذا العمل قبل نقله من منطقة ديالى الى سوسه . فاغلب الظن ان حمورابي قد اقام هذا التمثال في اشنونا بعد ان دخلها فاتحا ووحدها مع غيرها من المدن والاقاليم .

لابد من الاشارة الى النحت المجسم مـن العصر البابلي القديم الذي شمل نحت الحيوانات المختلفة لاستعمالات دينية اودنيوية فمن تلك القطع الفنية مايعرف بكلب سومو ايلو (لوح ٣٤ جـ) . وهي قطعة تمثل كلبا نحتت عليه كتابة مسمارية وعلى ظهره قدح لعله كان يستعمل للتبخير . والشيء الملفت للنظر في هذه القطعة هو التعبير على وجه هذا الحيوان الـذي ادار رأسه نحو المشاهد بطريقة تذكرنا برؤوس الحيوانات المركبة مـن زمن كوديا (لوح ٢٥ طـ) . ان طريقة التعبير على وجه الكلب في القطعة موضوعة البحث تذكرنا بتلك التي نراها على وجوه الاسود الحارسة المصنوعة من البرونز والمكتشفة في ماري في مدخل معبد داكان الذي يعود الى العصر البابلي القديم (لوح ٣٤ أ) . وهذه الاسود ذات العيون المطعمة تناظر من حيث استعمالاتها وزمنها تلك الاسود المصنوعة من الطين المفخور والمكتشفة في تل حرمل ببغداد (اشنونا) . فقد اكتشف زوج من هذه الاسود التي كانت

تحرس مدخل المعبد في ذلك الموقع (لوح ٣٤ د) واسود تل حرمل التي عملت وهي واقفة على قوائمها نفذت باسلوب اقرب ما يكون الى روحية الفن الشعبي لذلك الوقت • وقد شاع في العصر البابلي القديم مثل هذه الصنعة في انتاج الكثير من القطع الفنية الطينية المفخورة خاصة بالنحت البارز كما سنرى •

لقد كانت الوعول الوحشية مادة فنية لنحات العصر البابلي القديم ايضا حيث شغف بانجازها بالمعدن او الحجر • فمن النماذج الفريدة لهـذه الحيوانات ، التحفة البرونزية من لارسا والتي تمثل ثلاثة وعول واقفة فوق قاعدة زينت بشخصين ملتحيين يرفعان حوضا (لوح ٣٣ أ) • وقد طليت وجوه الاشخاص على القاعدة بالفضة بينما طليت وجوه الوعول بالذهب وقد شاهدنا مثل التذهيب على تمثال حمورابي الراكع من العصر ذاته (لوح٣١أ)• وقد نجد احيانا هذه الوعول وقد اصبحت زينة في اواني من الحجر • كما هو واضح على بعض القطع الفنية من سوسه تعود الى هذا العصر ، وعلى كسرة اناء من الحجر عليها هيئة وعل رابض جسمه نفذ بالنحت البارز ورأسه بالنحت المجسم عثر عليها في اشجالي بديالى (لوح ٣٤ ب) •

النحت البارز في العصر البابلي القديم

ان اول الاعمال الفنية التي تشكل حجر الزاوية في النحت البارز في العصر البابلي القديم هو بلاشك الموضوع المنحوت في اعلى مسلة حمورابي الشهيرة (لوح ٣٢ أ) • ورغم اهمية هذه المسلة من الناحية التاريخيـة والاجتماعية اذ تضم مائتين واثنتين وثمانين مادة من التشريعات القانونية • حيث تجاوز حمورابي فيها اسلافه اورنمو وبيلالاما ولبت عشتار في كـل من اور واشنونا وايسن على التوالـي فهـي اضافة الـى ذلك تعد نقطة بـدء اسـاسية فـي تاريـخ تطـور هـذا الصنف من النحت • ولا شـك ان نبين ان مسـلة حمورابـي موضـوعة البحث قـد نحتت بالبازلـت

الاسود واقيمت في الاصل بمدينة سبار (ابو حبة) مدينة اله الشمس ثم نقلت الى سوسه من قبل احد ملوك عيلام هو شتروك ناختني في احدى الفترات الحالكة من الصراع بين عيلام وبابل اثناء فترة الالف الثاني قبل الميلاد . وقد عثر عليها في مطلع هذا القرن أثناء التنقيبات الاثرية الفرنسية في سوسه .

ان هذا النحت البارز النافر بشيء من التجسيم عن سطح اللوح قد جمع بين شخص حمورابي وبشكل جانبي واقفا بكل احترام امام اله الشمس الذي جلس على العرش . ويعلو كتفي الاله حزمتان مضيئتان بشعاعات متموجة كما انه يرتدي تاج الالوهية ذا القرون المتعددة . فالاله يحدق بحمورابي ويمسك بيده اليمنى رمز السلطة المكون من العصى والحلقة . بينما وقف حمورابي محييا الاله بيده اليمنى (لوح ٣٢ أ) .

ان ما نبغي التأكيد عليه في هذا النحت هو الطريقة المتميزة في انجاز السطوح المختلفة . لقد تمكن نحات هذا العصر من التوفيق بين سطح اللوح وهيأتي كل من الاله وحمورابي . لقد اعطى بروز النحت لهذين الشخصين عمقا غريبا بالنسبة الى تكوين الموضوع وتأثيراته المختلفة على المشاهد . انها طريقة في المعالجة والتنفيذ تعد من ابرع ما تمكن منه نحات وادي الرافدين في انجاح موضوعه بالنحت البارز ، متعاملا مع الحقل الخلفي للوح وكأنه جزء لا يتجزأ من بروز جسمي الاله وحمورابي . فهو هنا جمع بين النحت البارز والمجسم في ان واحد ، معالجا التفاصيل الاخرى في الجسم البشري وبما يحتويه من فقرات ثانوية كطيات الالبسة وتصفيف الشعر بطريقة تنسجم تماما مع صياغة الاجسام وبتعبير اخر فاننا لم نر نفورا ولا خللا فنيا في اي من المكونات العامة للموضوع . فاذا ما قارنا هيئة الالهة التي تشم زهرة على لوح بالنحت البارز من ماري يعود الى هذه الفترة (لوح ٣٠ ب) ، فان نحات ماري لم ينجح النجاح الذي فاز به نحات

حمورابي على المسلة • فقد التزم نحات ماري بالتأكيد امـورا ثانوية في اللوح كاهداب الثوب المتدلية والمحززة بالحزوز المتسوجة مما اضاع الكثير من مفاتن جسم الالهة ، كما طغى هذا الامر على عموم الموضوع الذي عملت من اجله اللوحة • وهذا الامر ينطبق كذلك ان صح لنا ان نقارن بين نحت مجسم وبارز ، على تمثال الالهة باوو من اور وهو يعود الى هذه الفترة ايضا (لوح ٣١ جـ) • فقد غلب النحات تفاصيل اهداب الرداء الذي ترتديه الالهة على مجمل هيئة التمثال ، ولابد ان نحات حمورابي قد عرف هذا الامر وجرب عدة تجارب في هذا المجال • فمنحوتته بالنحت البارز على كسرة لوح من حجر ابيض في المتحف البريطاني (لوح ٣٢ ب) تعد احدى التجارب التي اثمرت الصيغة النهائية للنحت المتكامل على مسلته المشهورة •

ان الانجاز المتكامل في منحوتة مسلة حمورابي وليد تطورات وتجارب فنية متعاقبة شملت منطقة واسعة وعددا غير قليل من تجارب النحاتين الذين كانوا يعملون في مدن مختلفة تحت امرة حكام وملوك قبل توحيد البلاد من قبل حمورابي • فمن ماردين جاءنا جزء من مسلة بوجهين بالنحت البارز وهي تعود من حيث زمنها الى وقت مقارب لحكم حمورابي (لوح ٣٦ أ ، ب) أي الى عهد شمشي ادد الاول ملك اشور الذي عاصر في بعض سني حكمه العاهل حمورابي • وهذه المسلة توضح وبشكل اساسي ان يكون الموضوع الرئيس فيها التأكيد على صورة العاهل المنتصر (لوح ٣٦ أ) وهو يطأ بقدمه جسم احد اعدائه وكذلك مشهد الاسرى المقيدين (لوح ٣٦ ب) • وكـلا الموضوعين قد طرقا اصلا في العهد الاكدي وتحمل المسلة مميزات في الملابس وتفاصيل الحاشية فيها الى ما يمكن مقارنته مع المجموعة الثانية من الرسوم الجدارية في قصر مارى من العصر البابلي القديم • ومن تل اشجالي في ديالى عثر على كسرة من مسلة تمثل مشهدا لمتعبد يقف امام اله يلبس ثوبا طويلا مفتوحا من الامام بينهما عصا متدلية (لوح ٣٠ جـ) • ان هذه القطعة لا يمكن

ان تكون بعيدة من حيث الزمن عن فترة حمورابي فهي تعرض اسلوبا من النحت البارز مشابها في تنفيذه الى ما عرفناه في مسلة حمورابي خاصة التوفيق بين سطح اللوح وبروز اشكال الشخوص فيه والمعالجة الطبيعية لجسم الانسان .

واذا اخذنا امثلة الالواح الطينية المفخورة المنفذة بالنحت البارز من هذه الفترة فاننا ايضا سنحصل على فكرة مماثلة لما لاحظناه في النحت البارز على الحجر . فجميع هذه القطع تعرض مقدرة الفنان البابلي وتمكنه من تصوير الاجسام الآدمية والحيوانية وحتى النبات بشكل يسترعي الانتباه والدقة . فعلى لوح صغير من الفخار وجد في خفاجي من زمن سمسو ـ ايلونا ، خليفة حمورابي ، نشاهد التجسيم الواضح والتعبير المتمكن في اداء الحركة المطلوبة (لوح ٣٥ ب) . وبالاضافة الى ذلك نرى تاج الاله شمش الذي يطعن المخلوق الآدمي المركب بخنجر قد نفذ بقرون جانبية شبيهة بقرون تاج الاله شمش على مسلة حمورابي وهذا الامر يختلف بالتأكيد عن معالجة قرون تاج الالهة التي تشم زهرة من ماري (لوح ٣٠ ب) اذ تم توزيع القرون في تاجها بشكل امامي وهي بلاشك معالجة سبقت زمن حمورابي ، وفي غرف المعابد من هذا العصر استعملت للعباده احيانا الواح الطين المفخور بدلا من المنحوتات حيث كانت توضع على قاعدة ليراها المتعبد . فاحد تلك الالواح يمثل الهة عارية (ليلث ؟) مجنحة تقف بشكل يواجه المشاهد فوق اسدين متدابرين برؤوس تواجه المشاهد ايضا (لوح ٣٢ جـ) . وهذه الالهة ترتدي التاج المقرن ، تحمل بكل يد من يديها المفتوحتين عصا صغيرة وحلقة بينما وقف على جانبي الاسدين من كل جهة بوم واحدة . ان طريقة النحت البارز المجسم في هذا اللوح لا يمكن ان تكون بعيدة عن موضوع مسلة حمورابي من حيث المعالجة والاسلوب وعلى هذا الاساس فانها من زمن مقارب لمسلة حمورابي . وهذا اللوح عليه اثار اصباغ باللون الاحمر والاسود . ويظهر

ان طريقة التلوين هذه قد استعملت على هذه الالواح الفخارية في هـذه الفترة •

وضمن مجموعة الالواح الفخارية المنفذة بالنحت البارز لدينا قطع متعددة منها ، فعلى لوح دائري نرى موضوعا لراقصتين عاريتين متقابلتين بينهما قزمان يعزفان على عود ، كما يضم اللوح ثلاثة قرود (لوح ٣٣ هـ) • والملاحظ ان ميزة الطول قد غلبت على هاتين الراقصتين وهي صفة يظهر انها شاعت عند نهاية العصر البابلي القديم ، وذلك اعتمادا على نماذج الاختام الاسطوانية في هذه الفترة • ومثل هذه المبالغة في الطول تشاهد على صحن من المرمر بالنحت البارز يمثل خمسة ابطال اسطوريين عراة (لوح ٣٣ د) • وهؤلاء مرتبون بشكل صليب معقوف وبترتيب يكمل احدهم حركة الاخر •

وبغض النظر عن المواضيع الدينية وشخوص الالهة والافراد الذين يظهرون باستمرار في النحت البارز للعصر البابلي القديم فان هناك الواحا فخارية صغيرة تمثل مختلف اوجه الحياة البابلية • ففيها الموسيقى (لوح ٣٥ هـ) والنجار (لوح ٣٥ جـ) والرياضي ووجه الوحش خمبابا (لوح ٣٥ أ) والكلبة التي ترضع صغارها (لوح ٣٥ د) •

فعند نفاد قوة البابليين في حدود (١٧٠٠ — ١٥٠٠ ق•م) حدثت هجرات لاقوام آرية في الشرق القديم متمثلة بالحوريين من الشمال الشرقي والحثين من الاناضول والعيلاميين من الشرق وبدخول هؤلاء الغرباء ظهرت دلائل النضوب في حضارة وادي الرافدين شأن ذلك شأن كل مرة دخل الاجانب موطن الحضارة ارض الرافدين • ولابد ان نبين وبشيء من الوضوح ان الكشيين حينما دخلوا ارض الرافدين لم يجلبوا معهم مقومات حضارية فهم دخلوا البلاد سعيا للرزق والعيش فقط • وتعلم هؤلاء سبل الحضارة بنتيجة سكناهم واحتكاكهم بالبابليين ، فتعلموا منهم اللغة البابلية والكتابة بالخط المسماري

بعد ان كانوا لايجيدون كتابة اي لغة ، فهنا تعلموا اساليب العمارة وفن النحت، فليس هناك مايشير الى وجود اى اثر سواء في العمارة او النحت من اصل كشي اوله علاقة بهم قبل القرن الخامس عشر قبل الميلاد • والكشيون الذين اندمجوا بسكان وادي الرافدين اندماجا ثقافيا واجتماعيا ودينيا وطمسوا الكثير من المواضيع الفنية التي كانت سائدة سابقا • فلم نجد مواضيع تخليد الانتصار وكذلك تقديم النذور • وشاع مكانها اظهار صور بعض الالهة أو الامراء مع الاكثار من رموز الالهة•

النحت المجسم في العصر الكشي

ان التنقيبات في المدن الكشية كمدينة عقرقوف (دور كوريكالزو) لم تكشف عن فن للنحت المجسم كالذي عرفناه في فترة العصر البابلي القديم • فرغم ان هذه التنقيبات اثمرت اكتشاف كسر منحوتة من حجر الديورايت فيها نحت وكتابة مسمارية خاصة ببقايا تمثال للملك كوريكالزو الاول (١٤٣٨ — ١٤١٢ ق • م) بهيئة الجلوس فان هذا الاكتشاف لايعين الدارس في اعطاء الصورة الكاملة للنحت المجسم في هذا العصر • وبالاعتماد على بعض القطع الصغيرة من المجسمات الفخارية الملونة يمكننا ان نبلور فكرة عن هذا الفن من هذه الفترة • فهناك قطعة فخارية لرأس رجل وجدت في عقرقوف (لوح ٣٧ج)• فوجه الرجل قد نفذ بطريقة التعبير الواقعي كما انه قد لون باللون الاحمر كما استعمل اللون الاسود للشعر • وهناك قطعة فخارية اخرى تمثل لبوة عملت بطريقة دقيقة فيها تمكن الفنان من اظهار المعالم الاساسية المتمثلة بطريقة انجاز العيون ومقدمة الوجه والشعر وتفاصيل جسم اللبوة (لوح ٣٧هـ) •

النحت البارز

في عهد الاحتلال الكشي ظهر النحت البارز على الآجر المصنوع بالقالب واستخدم في قرائن معمارية بحتة • ففي واجهة معبد اانا الذي شيده الملك

الكشي كرانداش (١٤٤٥ ــ ١٤٢٧ ق م) في الوركاء نرى موضوعا لالـه والهة يتكرران باستمرار في اسفل جدار الواجهة (لوح ٣٨ هـ) • وبين كـل اله والهة فاصل من الآجر مما جعل كلا منهما داخل تجويف ضمن جـدار الواجهة • وقد مسك كل منهما بيده امام الصدر اناء يتدفق منه الماء الذي سال بشكل جداول جارية تنذت بشكل خطوط بارزة ومتعرجـة على فواصـل الواجهة • والاله هنا اله الجبل حيث يرتدي ثوبا مزينا بهيئة الحراشف وهي رمز الجبل عند العراقيين القدماء • كما ويؤطر هذه الواجهـة من الاعلـى والاسفل آجر مقولب مكون من دوائر بارزة بهيئة الاقراص • لقد وجـد مثل هـذه الواجهات الاجرية من هذا العصر في عدة مـدن مثل اور ونفر وعقرقوف وفي سوسه ايضا مما يدل على سعة استعماله في ذلك الوقت •

ان موضوع الاناء الذي يحمله اله ويتدفق منه الماء على الجانبين هـو موضوع كما راينا قد ظهر في العهد الاكـدى واستمر مستحبا في العصـر السومري الحديث والبابلي القديم والحقيقة ان ظهوره في واجهة معبد انانا في الوركاء انما هو استمرار طبيعي لهذا الموضوع • وحتى موضوع الالـه الجبل فانه عرف باحد اشكاله منذ العصر البابلي القديم على تمثال مـن الحجرمن زمن يسمح ادد وقد تم تناوله سابقاكما ان ظهور طريقة تزيين واجهات المعابد بهذهالطريقة فيعصر الاحتلال الكشيماهي الا احد الابتكارات المتطورة لفن وادي الرافدين ومدادها فنان هذا الوادي الذي لم يعرف الا الابداع والابتكار ، حيث تعتبر هـذه الواجهات احـدى منجزاته الجديدة في ذلك العصـر •

ومن امثلة النحت البارز على الحجر من هذه الفترة هي تلك المواضيع المنفذة على ما يعرف باحجار الحدود المعروفة بأسم (كدورو) وهي أحجار وظيفتها تحديد ملكية الاشخاص أو مساحة الارض وحدودها واسم واهبها • وكانت تودع فيالاماكن المقدسة والمعابد•وقد شاعا ستعمالها فيالعهد الكشي

الى درجة كبيرة رغم ان اصولها الاولى تعود الى الالف الثالث قبل الميلاد استنادا الى ما يعرف بالكدورو الصغير من لارسا والكدورو عبارة عن حجرة بيضية الشكل منبسطة الوجهين تقريبا ذات نهاية افقية من الاسفل ٠ وقد خصص القسم الاعلى المنحني منها غالبا لصور الالهة ورموزها ، كما تضم هذه الاحجار نصوصا من كتابة مسمارية تشير الى الهبة او نص البراءة التي تخص المالك ، فكل من يغير نص البراءة يعتبر معتديا على الالهة المنحوتة على الحجرة ، وقد تطور النحت البارز على هذه الاحجار في نهاية العصر الكشي وهو القرن الثاني عشر قبل الميلاد ٠ ففي هذا العصر احتوت الحجرة على المواضيع المختلفة سواء القديمة منها او المتأخرة ٠ وتعتبر هذه المرحلة من اكثر المراحل الكشية تطورا من حيث النحت البارز ٠ ومن امثلة الاحجار تلك التي تعود الى الملك ميلي شباك (١١٨٨ - ١١٧٤ ق ٠ م) حيث صور في مشهد بالنحت البارز وهو يقتاد ابنته ليقدمها الى الالهة (لوح٣٩ب) ٠فالالهة هنا ترتدي تاجا ينتهي من الاعلى بصف واحد من الريش وتجلس على عرش اقيم على قاعدة بارجل على شكل ارجل الاسد وهي تحيي الملك بكلتا يديها ٠ كما ويفصل بين الملك والالهة شمعدان بينما نرى في اعلى المشهد رموزا للالهة السماوية سن وشمش وعشتار المتمثلة بالهلال وقرص الشمس والنجمة على التوالي ٠ وقسم من هذه الاحجار مقسمة الى حقول افقية تضم شخوصا للالهة ورموزهاكما نرى ذلك على احدى تلك الاحجار لمليشيخو الثاني ايضا عثر عليها في سوسه (لوح ٣٨ و) ٠ ومن احجار الحدود تلك الكدورو التي تعود الى الملك مردوخ - نادن - اخي (من سلالة ايسن الثانية) (١٠٩٨ - ١٠٨١ ق ٠ م) ٠ حيث يظهر هذا الملك سائرا باتجاه اليمين تحت رموزالالهة يحمل بيده اليسرى قوسا وفي اليمنى سهما ويرتدي بدلة طويلة مزينة بزخارف دقيقة ويتمنطق بحزام عريض ويلبس على صدره شريطين متقاطعين (لوح ٣٧ ب) ٠ اما لباس رأسه فهو تاج اسطواني ينتهي من الاعلى بصف من الريش ويتوسطه من الاعلى كذلك نابض بثلاث اوراق ٠ والريش في لباس

الرأس اصبح من مميزات ألبسة الرأس في عهد الاحتلال الكشي وقد شاع استعماله في تيجان المخلوقات المركبة الحارسة في العهد الاشوري منذ زمن تجلاتبليزر الثالث (٧٤٥ ـ ٤٢٧ ق ٠ م) ٠ وقد نجد ان نحات الكدورو استفاد من قمة الحجرة ونفذ بعض مواضيعه الدينية الرمزية ، فعلى حجرة حدود من زمن الملك مردوك شابك زيرى (١٠٨٠ ـ ١٠٦٨ ق ٠ م)وصلت المتحف العراقي من بلدروز بديالى ، نجد قمة الحجرة وقد نحتت بأفعى رابض وكأنه متوثب للانطلاق والحركة (لوح ٣٨ جـ) ويعتبر الانجاز الفني لهذا الثعبان من المحاولات الناجحة في مضمار النحت البارز ٠

٤ ـ النحت الآشوري

كانت بلاد اشور اقليما تحت نفوذ السومريين والاكديين خلا الالف الثالث قبل الميلاد ٠ ولقد تحكم موقع بلاد اشور في تكوين الهيئة العامة للشخصية الاشورية ، وفي هذا المجال لا يمكن اغفال دور الآشوريين في حفظ كيان الامة التي هاجر شعبها بشكل اسماء شتى من الجزيرة العربية وسكن في ارض الرافدين منذ اقدم العصور ٠ فبلاد اشور كانت مجاورة الى شعوب من اصول هندواوربية كالسوبارتيين والحوريين والحثيين في بادىء الامر ، والايرانيين والسيثيين والميديين والاورارتيين في الحقبات اللاحقة ٠ فهم بهذا الوضع كان عليهم ان يحافظوا على كيانهم من هؤلاء الاقوام ومطامعهم في ارض الرافدين ٠ كما كانوا في نفس الوقت حريصين على ان يبعدوا سيطرة الجنوب عليهم ٠ ولاشك فان الاشوريين استفادوا من التجربة التي نجمت عن هذا الضغط المتمثل بالخطر العسكري والسياسي والسكاني وتجربتهم في هذا المجال فاقت تجارب الاكديين والبابليين ٠ ومما لا شك فيه انهم استفادوا ايضا من تجارب اسلافهم سكان العراق القديم صانعي حضارة وادي الرافدين في الوسط والجنوب كما انهم في الوقت ذاته اطلعوا على منجزات الشعوب

الارية التي جاورتهم في الشمال • فليس غريبا ان نرى عندما استتب الامر لهم ان يقوموا اولا بتوحيد البلاد ناشرين حضارة وادي الرافدين الى اقاصي البلاد التي وصلوها وبنتيجة هذه التجربة اصبح للاشوريين وعلى مدى قرون حكمهم ستراتيجية قومية ثابتة ظلت ملازمة لهم حتى سقوط امبراطوريتهم سنة ٦١٢ ق • م •

لقد مر الاشوريون خلال تاريخهم الطويل المتمثل بالستراتيجيات العسكرية والسياسية اضافة الى مجال الثقافة والفنون بثلاث حقبات اساسية هي العصر الاشوري القديم والوسيط والحديث • وطبقا لهذا التبويب قسمنا مراحل فن النحت الاشوري :

النحت الاشوري في العصر القديم (٢٠٠٠ ــ ١٥٠٠ ق • م)

ان معلوماتنا على الفترة الاولى للنحت الآشوري القديم تكاد تكون معدومة بسبب انضواء سيادة الاشوريين ضمن القوى العسكرية والحضارية التابعة لزعامة الدول المتعاقبة التي حكمت جنوب وادي الرافدين • فمثلا لم نحصل من زمن ايلوشوما العاهل الاشوري الذي حكم نحو عام ١٨٢٠ قبل الميلاد على نماذج نحتية سواء في آشور أو المستعمرة الاشورية التجارية في الاناضول تساعدنا على تشخيص مظاهر اشورية فنية ذات صفة مميزة • فحتى الاختام الاسطوانية لم تعطنا اية اشارات الى مثل هذا الاتجاه • وعند سقوط سلالة ايلوشوما اصبحت اشور تحت زعامة الملك شمشي ــ ادد الاول (١٨١٤ ـ ١٧٨٢ ق • م) الذي تنافس بادىء الامر على زعامة المنطقة مع حمورابي حيث تمكن شمشي ــ ادد ولفترة من السيطرة على مدينة ماري حيث نصب ابنه يسمح ــ ادد حاكما عليها ولكن جمورابي تمكن بعد فترة قصيرة من ضم جميع البلدان بما في ذلك بلاد اشور الى دولته الكبيرة •

ومهما يكن من امر فان اساليب فن النحت في هذا العصر لابد انها اتصفت بقواعد اساسية مشتركة فالنحت في اشور لايمكن ان يختلف في اساليبه كثيرا عن النحت في ماري واشنونا وبابل . واذا اختلف قليلا فربما يعود ذلك الى الخصوصيات المفضلة في اي مدينة من تلك المدن او المناطق . وقبل تسلم حمورابي السلطة عمل نحاتون كثيرون في مناطق مختلفة من بلاد الرافدين ، غير ان اسلوب النحت المميز لهذا العصر ظهر في زمن حمورابي وربما في النصف الثاني من مدة حكمه .

ورغم قلة نماذج النحت من زمن شمشي ـ ادد الاول وابنه يسمح ـ ادد فلقد وصلتنا من الاول من ماردين كسرة مسلة تمثل انتصارات هذا العاهل على اعدائه (لوح ٣٦ أ ، ب) . فلقد صور شمشي ـ ادد بنحت بارز وهو يطأ برجله احد الاعداء مسددا له ضربة اخيرة . كما ويرتدي شمشي ـ ادد الاول في هذه المسلة ثياب العمل والحروب المفتوحة من الامام لكي تساعد على الحركة وهي بحاشية مميزة على غرار مانشاهده في الرسوم الجدارية من المجموعة الثانية في قصر ماري والتي تعود الى هذه الحقبة من الزمن ومن زمن يسمح ـ ادد جاءنا تمثال فريد بملامحه فاقد الراس عليه كتابة مسمارية تعود الى هذا العاهل . والتمثال قد قدم كقربان للاله شمش في مدينة ماري ولعله يشل اله الجبل (لوح ٢٩ جـ) . لقد نحت هذا التمثال بهيئة شخص يمسك بيده امام صدره العاري . وهو يتمنطق بحزام عريض ذي فتحة من الوسط اما القسم الاسفل من التمثال فهو مزين بنموذج مكرر من حراشف السمك وهي زخرفة ترمز للجبل والمناطق الوعرة في مصطلح النحت العراقي القديم . ان الصدر العاري والحزام العريض المفتوح من الوسط وكذلك زخرفة الجبل في تمثالنا هذا هي فقرات فنية بالامكان مقارنتها على جسم الاله الجبل في لوحة من الحجر بالنحت البارز وجدت محطمة الى عدة كسر في بئر بمدينة اشور

(لوح ٣٢ د) • هذا من جهة ومن جهة اخرى فان توزيع الشخـــــوص في هذه اللوحة بحيث يقف الاله الجبل وهو يتوسط الشخوص الاخــرى هي ميزة من مميزات النحت البارز على الالواح الدينية من العصر البابلـــي القديم • فهذه الميزة واضحة في اللوح الفخاري الذي يصور الهة مجنحـــة عارية من هذا العصر ، حيث سبق الكلام عنها (لوح ٣٢ جـ) • ومما هو جدير بالذكر فان الاله الجبل في لوح اشور يتوسط الهتين ثانويتين علـــى جانبيه ، كل منهما تحمل اناء يتدفق منه الماء • كما ويرتدي الالـــه الجبـــل قلنسوة مزينة ايضا بزخارف الحراشف ، ويمسك كذلك في كل يد من يديه غصنا ينتهي بثلاث عقد من الثمر ، حيث انشغل في كـــل جانب من اللـــوح معزة واقفة تقضم الثمار (لوح ٣٢ د) •

ان طريقة بناء الموضوع في اللوحتين اعلاه هي واحــدة ففي كليهما يتوسط اله رئيس « وهو بحجم اكبر من غيره » لشخوص او هيئات ادمية او حيوانية • كما ان كلتا اللوحتين تعرضان الشخوص والاشـــكال الاخرى وهم يواجهون المشاهد • اضافة الى طريقة التجسيم التي اكـــد عليهـــا النحات ونفذها باسلوب المزج بين النحت البارز والمجسم ، وهي الطريقـــة ذاتها التي سلكها نحات حمورابي في المسلة المشهورة • وبناء على ماتـــم توضيحه فان لوح اشور الذي يمثل اله الجبل هو في الاساس مـــن الفترة القديمة للنحت الاشوري ، التي عاصرت الفن البابلـــي القديم ابان زمـــن الملك حمورابي •

النحت الاشوري في العصر الوسيط (١٥٠٠ ــ ٩١١ ق • م)

تميز العصر الاشوري الوسيط بتدفق الاقوام الحورية (الخورية او الهورية) على شمال وشمال شرق بلاد الرافدين • وهؤلاء هم من الشعوب الهندو اوربية الذين حكموا من قبل اقلية ارستقراطية عرفت بالميتانيين فقد جاء هؤلاء بعد انهيار السيادة الامورية المتمثلة بسلالة حمورابي وذلك في الثلث

الثاني من الالف الثاني قبل الميلاد • فمنذ تلك الفترة سيطرت المضامين الفنية الحورية ــ الميتانية على الاساليب الاشورية في النحت •

لقد لوحظ بدء ظهور تأثير الحوريين على الدولة الاشورية ابان حكم الملك الاشوري اشور نراري الاول (١٥٣٣ ــ ١٥٠٨ ق • م) اذ قبل حكم هذا الملك كانت اشور خاضعة لسيطرة حمورابي وسلالته • وعن اصول الفن الاشوري لفترة القرن الرابع عشر قبل الميلاد جاءتنا بعض اللقى الصغيرة المكتشفة في قبور مدينة اشور ، ومن تلك اللقى ادوات زينة من العاج (لوح ٤٠ هـ ، و) نقشت بمواضيع تضم نساء واشجارا وحيوانات وطيورا نفذت بطريقة التحزيز • وهي بلاشك تظهر الحس الفني الواقعي للنحات الاشوري في تلك الفترة كما اكتشفت في اشور بعض القطع العاجية الصغيرة ، وهي بهيئة وحدات مسطحة محززة كانت تستعمل في التطعيم (لوح ٤٠ أ) وقد اثمر التنقيب في قبور اشور ايضا عن اكتشاف بعض الجرار الرخامية الصغيرة وهي مزينة من الخارج بنحوت اشورية بارزة او محززة ، احدى تلك الجرار ترينا شجرة الحياة الاشورية تتوسط ثورين واثبين على جسم الجرة (لوح ٤٠ ب) • كما ترينا جرة ثانية هيئة الالهة عشتار بشكل امراة مجنحة نصفها الاسفل عار (لوح ٤٠ جـ ، د)• ان اشكال هذه الجرار تذكرنا بجرار العطور الصغيرة المكتشفة في تل العمارنة بمصر من زمن اخناتون من القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، وهذه الفترة اتصفت بصلات ثقافية وسياسية وثيقة بين مصر وبلاد الرافدين • وبمجيء اشور ابلط الاول (١٣٦٥ ــ ١٣٣٠ ق•م) تزايدت قوة الاشوريين العسكرية فاحتلوا مكانة الدولة الميتانية في شمال بلاد الرافدين ، واصبحت كذلك دولة اشور ندا لكل من دولة الحثيين ودولة مصر في عهد اخناتون ، ورغم اننا لم نحصل على قطع منحوتة من الفترة التي سبقت اشور ابلط الاول سوى القليل من طبعات الاختام الاسطوانية ، فان فترة الاخير قد اثمرت

وقياسا بطبعات الاختام كذلك ، عن اتجاه مستقل في نقوش ومواضيع هذه الاختام وباسلوب يختلف عن الامثلة الحورية الميتانية • تعاضمت قـــوة الدولة الاشورية في القرن الثالث عشر ق • م بمجيء ملوك اقوياء امثـال ادد ـــ نيراري الاول وشلمنصر الاول وتوكولتي ـــ ننورتا الاول حكموا مابين (١٣٠٧ ـــ ١٢٠٨ ق • م) • ورغم العدد القليل من القطع الفنية المنحوتة التي جاءتنا من هذا القرن ، الا اننا وبكل سهولة يمكننا تشخيص الاسلوب الاشوري • ومن الجدير بالذكر ان الملوك الثلاثة انشغلوا بتشييد مباني اشورية مهمة • حيث لايخفى على البال ان العمارة دائمـا كانت ولاتزال تستقطب اعمال النحاتين والرسامين كفقرات متممة للبناء هذا بالاضافة الى ان شلمنصـــر الاول (١٢٧٤ ـــ ١٢٤٥ ق • م) وتوكولتي ننورتـا الاول (١٢٤٤ ـــ ١٢٠٨ ق • م) قد اسس كل منهما عاصمة جديدة لحكمه ، وهمـا كالح (نمرود) وكارتوكولتي ـــ نينورتا (تلول العقر) على التوالـي • ولاشك فان اقامة عاصمة جديدة امر يستقطب الاعمال الفنية الواسعـــة في مجال الهندسة والنحت والرسم كما ذكرنا وان بناء مدينة جديدة يقـود بالتأكيد الى ابداعات وطفرات فنية لم تعرف من قبل وهذا ماحصل فعلا عند تشييد العواصم الاشورية في الفترات المختلفة •

لقد ولد في هذه الفترة فن قومي مميز للاشوريين له صفاته واسلوبه ومواضيعه • فمن اشور وجدت دكتان من الحجر للعبادة ، كل منهما منحوتة بنحت بارز • فالاولى تصور الملك توكولـي ـــ ننـورتا الاول في وضعيتين للعبادة واقفاً وراكعا امام نصب يرمز الى الاله نسكو اله النور (لوح ٤١ ب) اما الدكة الثانية فقد نحت عليها الملك نفسه واقفا بين بطلين اسطوريين يمسك كل منهما بعمود ينتهي براية دائرية (لوح ٤١ أ) • ففي هذين النحتـين البارزين ظهر اسلوب النحت الاشوري المميز بطريقة نحت الشعر بشكـل تطغى عليه دوائر حلزونية كما تظهر لنا الالبسة الاشورية وفصالها وكذلك

طريقة نحت الاشخاص سواء بالوضعية الامامية او الجانبية . وهناك كسرة من الحجر من لوح دائري وجدت في اشور عليها مشهد حربي بالنحت البارز من زمن توكولتي ـ نينورتا الاول ايضا (لوح ٤٢ أ) . فالقسم الاعلى من هذه الكسرة يتألف من موضوع يضم ثلاثة اعداء مندحرين وقد انشغل مقاتل اشوري (ربما الملك) ماسكا شعر رأس احدهم استعدادا لطعنه بخنجره المرفوع الذي يمكن مشاهدة نصله في اعلى اللوح . اما القسم الاسفل فهو مفصول عن الحقل الاعلى بحاشية رفيعة بارزة بقي عليها جزء من موضوع يمثل الملك وهو يتقدم احدى العربات الحربية رافعا باحدى يديه قدحا . كما يرتدي على رأسه التاج الاشوري الاسطواني وقد ظهر القسم الاعلى من رأس سائق العربة على الجزء الايمن من القطعة وهو يرتدي لباس راس شبيه بذلك الذي يرتديه الملك في المقدمة . ويدلنا موضوع هذه الكسرة على ان النحت الاشوري القصصي الذي ساد بعد هذا العصر قد استكمل مراحل عديدة من قواعد اسلوبه وطابعه في القرن الثالث عشر قبل الميلاد .

بعد حكم توكولتي ـ نتورتا الاول انشغلت اشور بصد العديد من هجمات الشعوب المهاجرة . فقد غمرت اسيا الصغرى موجات من شعوب البحر مكتسحة المملكة الحثية ، فحل ما يعرف بالفريجيين محلها ، وتأثرت كل من سوريا وفلسطين ومصر من جراء هذه الهجرات ايضا . وفي ذات الوقت بدأت هجرات الاراميين من الجزيرة العربية فسكنوا شمال سوريا كما اتجهوا شرقا نحو الفرات حتى انهم استولوا على بابل . فانشغل الاشوريون بالحرب في الشمال والغرب ابتداء من القرن الثاني عشر قبل الميلاد وحتى القرن العاشر قبل الميلاد فاستطاعوا ان يحافظوا على اركان دولتهم وان ينهضوا بها وبشكل تدريجي من دولة صغيرة الى دولة كبيرة واخيرا الى امبراطورية . والحقيقة ان الدولة الاشورية منذ ذهاب توكولتي ـ نينورتا الاول وحتى قبيل مجيء اشور ناصربال الثاني (١٢٠٠-٩٠٠ ق .م) كانت منشغلة

بتثبيت اركان استقلالها • الامر الذي جعل ملوكها ينصرفون تماما نحو تقوية الجيش وبالتالي فانهم لم يتمكنوا من القيام بمشاريع كبرى في البناء وما يتصل به من نحت ورسم • فلم يتمكن الاراميون من دخول ارض اشور بل سكنوا في اواسط الفرات وروافده الخابور والباليخ في شمال سوريا وكذلك سهل انطاكيا • فاسسوا دويلات مدن في كل من كركميش وتل طيانات وتل حلف (كوزانا) وسنجرلي (سمعل) وسكجة كوزو • ورغم قلة اعمال النحت الاشوري من هذا العصر فقد جاءنا تمثال من البرونز عليه كتابة مسمارية يعود الى الملك الاشوري اشور دان الاول (١١٧٩ — ١١٣٤ ق•م) (لوح ٥٠ ز) • والتمثال فاقد الراس واليدين ويتصف بالنحافة اذ يرتدي الملك ثوبا ضيقا وحزاما ثبت فيه شريطان ينفرجان نحو الكتفين • كما ويظهر في هذا التمثال حدود قطعة الشال التي يلبسها الملك وتتدلى اسفل الحزام وهي بحاشية ذات اهداب •

ومن نهاية القرن الثاني عشر قبل الميلاد وبداية القرن الحادي عشر قبل الميلاد لدينا منحوتة للملك تكلاثبلاصر الاول (١١١٥ — ١٠٧٧ ق•م) نحتت على كتف جبل عند منابع نهر دجلة (لوح ٤٢ ب) • وهي تصور هذا الملك بلباسه الرسمي يرتدي التاج الاشوري الاسطواني ويحمل بيده اليسرى صولجانا اما يده اليمنى فهي مرفوعة بهيئة الاشارة • ووضعية الملك في هذه المنحوتة مشابهة الى وضعيات عدد من الشخصيات الملكية الاشورية والتي نشاهدها على مسلات عديدة لفترات اشورية لاحقة •

ومن القرن الحادي عشر قبل الميلاد لدينا تمثال من الحجر لجذع امراة اشورية عارية (عشتار ؟) وهو من التماثيل الفريدة في النحت الاشوري اذ لولا الكتابة عليه التي تؤرخ بزمن الملك آشور — بيل كالا (١٠٧٤ — ١٠٥٧ ق•م) لما امكن ادراجه ضمن المنحوتات الاشورية (لوح ٥٠ ط) • والى اشور بيل — كالا او ابيه تكلاثبلاصر الاول نسب ما يعرف بالمسلة

المكسورة المنحوتة بالجرانيت ، وقمة هذه المسلة مكونة من ثلاثة مدرجات ٠ وتضم في أحد وجوهها الاربعة موضوعا بالنحت البارز فيظهر فيه عاهل آشوري يقف امامه اربعة من الامراء الاجانب لتقديم الطاعة (لوح ٤٥ جـ) ٠ وفي القسم الاعلى من هذا الموضوع رموز للالهة الاشورية اذ يخرج من رمز الاله اشور المصور بهيئة قرص مجنح اثنتان من الايدي احداهما تمسك بقوس والاخرى مفتوحة باتجاه العاهل الاشوري ٠ وقد نفذ النحات الاشوري الشخوص في هذا الموضوع بشيء من التجسيم ، كما وقد اظهر جسم العاهل الاشوري بحجم اكبر من الاجسام الاخرى ٠ ورغم محدودية الموضوع في هذه المسلة فان النحت البارز فيها يعتبر من اولى المحاولات الاشورية التي ادت الى انجاز المسلات ذات المواضيع القصصية المختلفة والمنفذة بهيئة حقول بالنحت البارز ٠

لقد تحقق انجاز نحوت بارزة قصصية تصور الحياة الاشورية في السلم والحرب وكذلك حياة الملك الاشوري على مايعرف بالمسلة البيضاء المكتشفة في تل قوينجق بنينوى في منتصف القرن الماضي (لوح ٤٤أ ــ ٢) ٠ وهذه المسلة عبارة عن كتلة مستطيلة من حجر الكلس يبلغ ارتفاعها ٢٫٩٠ م وهي متدرجة عند القمة ٠ ان مواضيع هذه القطعة المنفذة بشكل حقول متعاقبة بالنحت البارز تدور حول جسم المسلة فهي تشكل اثمن الدراسات في مضمار الفن للعصر الاشوري الوسيط رغم ان النحات لم يكترث بانجاز هدامها بشكل من الاتقان ٠ لقد اختلف الباحثون في موضوع زمن هذه المسلة فالنص الكتابي عليها يذكر اسم الملك الاشوري اشور ناصر بال الا انه لم يحدد ايا منهم أهو اشور ناصر بال الاول ام الثاني ٠ غير ان تفاصيل المواضيع وشكل الالبسة والعربات والاناس والاشجار والحيوانات وسائر الطروحات الاخرى فيها كطريقة الانجاز وترتيب الحوادث المصورة يجعلها بالتأكيد من زمن الملك اشور ناصر بال الاول الذي حكم سنة

(١٠٥٠ ـــ ١٠٣٠ ق ٠ م) وليس الثاني الذي حكم في سنة (٨٨٤ ـــ٨٥٨ ق ٠ م) ٠

النحت الاشوري في العصر الحديث (٩١١ ـــ ٦١٢ ق٠م) ٠

النحت البارز من زمن توكولتي ـ ننورتا الثاني حتى شيلمنصر الثالث (٨٩١ ـــ ٨٢٤ ق٠م) ٠

ان المنحوتات التيتزين القصور والمعابد الاشورية من القرن التاسع قبل الميلاد الى القرن السابع قبل الميلاد تشكل اهمية كبيرة في دراسة فن النحت لحضارة بلاد وادي الرافدين ٠ فمنذ زمن اشور ناصربال الثاني (٨٨٤ ـــ ٨٥٨ ق ٠ م) ابتدأ عصر جديد في اشور لم يسبق له مثيل من حيث الفتوحات وكذلك من حيث تقدم بلاد اشور في جميع المجالات ومنها مجال فن النحت ٠

فاول ما يسترعي الانتباه هو القصر الشمالي الغربي في كالح (نمرود) الذي ابتدأ بتشييده اشور ناصربال الثاني في السنة السادسة من حكمه ٠ ومدينة كالح هي احدى العواصم الاشورية اسسها شيلمنصر الاول (١٢٧٤ ـــ ١٢٤٥ ق ٠ م) وقد اتخذها اشور ناصربال الثاني عاصمة لامبراطوريته المتعاظمة الشأن ٠ وتعرف اطلالها اليوم بـ (نمرود) على بعد ٣٥ كيلو مترا من جنوب الموصل في الجهة الشرقية من نهر دجلة ٠ وهذا القصر هو اول القصور الاشورية التي زينت جدرانها بالواح منحوتة بالنحت البارز ٠ وزينت كذلك مداخله بالمخلوقات الحارسة المركبة ٠

ولعل من المفيد الاشارة الى ان فكرة تزيين الجدران في العراق القديم قد اخذت اشكالا مختلفة بتعاقب العصور ٠ فمن تل العقير لدينا صور مرسومة على الجدران (٣١٠٠ ق٠م) وفي الوركاء زينت جدران المعابد (٣٢٠٠ ق ٠ م) بمجاميع من المخاريط الفخارية ذات الرؤوس الملونة

والازينة بهيئة نماذج تزيينية هندسية . وفي الوركاء ايضا من العهد الكشي (القرن الخامس عشر قبل الميلاد) لدينا معبد زينت واجهاته من الاسفل بحاشية من الطابوق المقولب بتزيينات ناتئة . كما ان فكرة تزيين مداخل المعابد والقصور بحيوانات حارسة هي ايضا استنباط عراقي قديم شاهدنا امثلة له في تل حرمل وماري من العصر البابلي القديم . هذا بالاضافة الى ان اشكالا من الحيوانات المركبة الصغيرة الحجم قد ظهرت ايضا في الفن العراقي القديم . ومن ذلك امثلة ذكرناها عند الكلام عن الفن السومري الحديث (لوح ٢٥ ط) .

ان هذه الامثلة قد اثرت في فن العديد من الشعوب التي كانت تقطن شمال سوريا والاناضول وشمال بلاد الرافدين كالحوريين والميتانيين والحثيين والاراميين ولعل هذه الشعوب اخذت هذه الافكار ابان امتداد الحضارة البابلية الى ربوعها في الالف الثاني قبل الميلاد . فمنذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد تطورت هذه الافكار المعمارية النحتية عند الحثيين . فنشاهد في مدينة الجاهيوك منحوتات حجرية بهيئة مخلوقات مركبة تحرس مداخل القصر . وكذلك نرى لاول مرة الواحا حجرية منحوتة بجانب هذه المخلوقات وهي ذات مواضيع مختلفة (لوح ٤٣ أ) .

وفي القرن الثالث عشر قبل الميلاد زين الاشوريون جدران قصورهم بالرسوم الملونة وامثلة من هذا النوع وجدت في مدينة كار ـ توكولتي ـ ننورتا ، وهي العاصمة التي شيدها الملك توكولتي ـ ننورتا الاول عبر نهر دجلة قبالة مدينة اشور . وهذه الرسوم تضم عناصر مختلفة كشجرة الحياة والماعز المتقابل ومخلوقات مركبة (لوح ٤٩ هـ) . كما وقد زين الاشوريون جدران قصورهم بالطابوق المزجج الملون والمزين برسوم آدمية وحيوانية ذات محتوى قصصي وذلك قبل زمن اشور ناصربال الثاني . فمن

زمن ابيه توكولتي ننورتا الثاني (٨٩٠ ــ ٨٨٤ ق ٠ م) عثر على مثل هــذا الطابوق في آشور (لوح ٤٦ أ ، ب) وكذلك في نينوى ٠

ان ظهور تماثيل المخلوقات الحارسة المركبة في المداخل وكذلك الالواح الجدارية ذات المواضيع القصصية في قصر اشور ناصربال الثاني لاول مرة في بلاد اشور وبهذا الاستعمال الكثيف امر يسترعي الانتباه والتأمل ٠ فنحن نعرف كذلك ان اشور ناصربال الثاني قد اقام مدينة اشورية على الخابور تعرف باسم شادي ــ كاني (عربان) واستعمل في مبانيها منحوتات لحيوانات حارسة والواحا حجرية جدارية بمواضيع قصصية ٠ غير ان التنقيبات لــم تتناول هذا الموقع بشكلها العلمي ، فمعلوماتنا مقتصرة على حفريات غــير علمية اقيمت في القرن الماضي ٠ وبهذه القرينة لابد ان يكون استعمال هذه المنحوتات في قصر اشور ناصربال الثاني في كالح قد جــاء بنتيجة تأثيرات بنائية ارامية دخلت بلاد اشور من جهة اواسط الفرات ٠ فهذا والد اشور ناصربال الثاني ، توكولتي ــ ننورتا الثاني قد اقام في مدينة طرقه (تــل اشارة) على الفرات في سوريا نصب من حجر البازلت نقشت عليه كتابــة مسمارية اشورية (لوح ٥٩ جـ ، د) ٠ والشخوص على هذا النصب لابد انها انجزت من قبل نحــات ارامي محلي وليس آشوريا ، ويمكن تأمل ذلك على صورة الاله ادد الذي يقتل الثعبان وهو رمز يدل على انتصار توكولتي ــ ننورتا الثاني على دولة لاقي الارامية في منطقة الفرات الاوسط ٠

لقد استمر الاراميون حتى اوائل حكم اشور ناصربال الثاني يضغطون على الدولة الاشورية ٠ وقد استطاع هذا العاهل في النهاية ان يقوم بتوطينهم على حدود الامبراطورية الاشورية الغربية ٠ كما تشير النصوص الاشورية الى استخدام الاراميين كقوة عاملة في بناء العاصمة كالح ابان حكم اشــور

ناصربال الثاني . فقد جاء ذكرهم انهم يكونون وحدة خاصة ضمن اتحاد شعوب الامبراطورية الاشورية . فمن هذا المنطلق لا نستغرب ان يكون من بين العاملين في تشيد قصره الشمالي الغربي في كالح عمال اراميــون اشتغلوا في تطع احجار المرمر وتثبيتها في الاماكن المطلوبة استعدادا لنحتها من قبل النحاتين الاشوريين . فالاراميون مارسوا هذا العمل في قصورهم التي شيدت في مدنهم بشمال سوريا والتي سبقت في ازمنتها بنحو قرن من الزمــن قصر اشور ناصربال الثاني في كالح . ومن تلك المدن كركميش وتل حلف (كوزانا) . لابد من الاشارة الى ان الالواح الجدارية في القصــور الارامية وحتى الحثية هي عبارة عن قطع مهندمة من الحجر تعتبر جزء لا يتجزأ من بناء وتكوين الجدار . بل ان الجدار كان يشيد عليها ، فهي بمثابة قاعدة او مصطبة سفلى للجدار . اما سطوحها الخارجية فقد نحتت بمواضيع قصصية نفذت بالنحت البارز وهذا الامر ينطبق ايضا على التماثيل للحيوانات الحارسة في المداخل . اما الالواح الاشورية فهي بالاضافة الى كونها مادة لسرد تفاصيل الحياة الاشورية في حالة السلم والحرب ، تعتبر ايضا بمثابة اغلفة خارجية تحمي الاجزاء السفلى من جدران اللبن الهشــة التي تؤلف مرافق القصر الاشوري ، فهذه الالواح لا تنفذ الى قلب الجدار .

واذا عدنا الى قصر اشور ناصربال الثاني في كالح فاننا نجد ان هذه الالواح تغلف الجدران الى ارتفاع سبعة أقدام ، اما عرضها فهو اقل من ارتفاعها . وقد اظهرت التنقيبات في هذا القصر ان تلك الالواح قد احكم تثبيتها في اماكنها قبل استلامها من قبل النحات الاشــوري لنحتها . اما المسافة بين نهايات هذه الالواح من الاعلى وسقف القاعــة فقد زينت على ما يبدو برسوم ملونة على الجدار . فقد كشفت التنقيبات عن اجزاء مــن هذه الرسوم وهي ساقطة على ارضية القاعة . اما الالواح الحجرية فهــي اضافة الى كونها منحوتة بالنحت البارز الواطيء فهي ايضا كانت ملونة ،

حيث استخدم اللون الاسود للشعر والاحمر الفاتح للوجوه البشرية والابيض لبياض العين وكذلك الاسود للحدقة •

وفي زمن الملك شيلمنصر الثالث (٨٥٨ - ٨٢٤ ق • م) لم ينشغل النحات الاشوري بنحت الالواح التي تزين جدران القصور ، ولعله في ذلك كانت لديه الاعداد الكافية منها ورثها في قصور ابيه اشور ناصربال الثاني • لقد خلد شلمنصر الثالث مآثره الحربية على حقول صغيرة الحجم ممثلة باشرطة من صفائح البرونز كانت تزين بوابات من الخشب عثر على امثلة منها في بلوات قرب كالح (لوح ٥٥) • ومواضيع مثل هذه الحقول نشاهدها على منصة عرشه المصنوعة من الحجر والتي وجدت في حصنه الكبير في كالح (لوح ٥٦ د) • او على مسلته المعروفة بالمسلة السوداء (لوح ٥٣ ب) • وهذه النماذج من القطع الفنية المنفذة بالنحت البارز تشكل مادة مهمة في دراسة الحياة الاشورية وحياة الاقوام المجاورة التي عاصرت هذه الفترة •

فعلى مقدمة منصة العرش لشيلمنصر الثالث هناك موضوع مميز له اهميته الكبيرة من الناحية الفنية والتاريخية • فقد ظهر الملك الاشوري بكامل عدته الحربية وهو يصافح الملك البابلي مردوك - زاكر - شمي الذي صور وهو يرتدي زيا بابليا (لوح ٥٦ هـ) • اما بقية المواضيع على هذه المنصة فتشمل دافعي الجزية الممثلين باعداد من الغرباء وهم يحملون الهدايا المختلفة بما في ذلك انياب الفيلة التي كانت تستعمل في صناعة زخارف وتزيينات الاثاث عند الاشوريين • ومثل هذا الموضوع يظهر ايضا على المسلة السوداء • كما تعرض المسلة السوداء كذلك موضوع تقديم هدايا مكونة من فيلة وجمال ذات سنامين • وتعرض الواح بلوات البرونزية الملك شلمنصر الثالث وهو يقاتل الاعداء شأنه شأن احد المقاتلين في صنف العربات الحربية • وتعتبر العربة الاشورية من الاسلحة المهمة في الجيش الاشوري ، فهي

تستخدم كسلاح لاقتحام صفوف العدو . والعربات الحربية من زمن اشور ناصربال الثاني (لوح ٥٨ د) وابنه شلمنصر الثالث (لـوح ٥٥) خفيفة وصغيرة مقارنة بالعربات من زمن سرجون الثاني واحفاده (لوح ٥٧ أ) و (لوح ٦٢ ب) .فقد اصبحت منذ زمن الاخير تضم اربعة مقاتلين بعد ان كانت تضم ثلاثة في الادوار السابقة . كما ان عجلاتها اصبحت كبيرة الحجم . والعربات الاشورية الحربية تسحب باربعة خيول الا ان النحات اختزل هذا العدد في لوحته لغايات فنية . وهناك فعاليات اخرى تشاهد على هذه الالواح كالصيد اضافة الى المواضيع الدينية والاحتفالات الرسمية . ويظهر على الواح النحت البارز لاشور ناصربال الثاني ايضا مخلوقات اسطورية مجنحة. فهي تارة بهيئة انسان اعتيادي يرتدي لباس رأس مـزود بقرون (لـوح ٤٩ أ ــ ب) وتارة اخرى برأس نسر (لوح ٤٨ جـ) . وكلا النوعين يظهران وهما منشغلان بفعاليات دينية تقترن بشخص الملك او شجرة الحياة الاشورية او المخلوقات الحارسة(لوح ٤٨ أجـ ولوح٤٩ أـد).فهما يحملان باحدى ايديهما دلوا لحفظ الماء المقدس وبالاخرى مايشبه ثمر الصنوبر الذي هو بمثابة فرشاة تغمس بالماء المقدس لتعطير وتطييب الملك او شجرة الحياة وطـرد الارواح الشريرة . كما تعرض هذه الالواح مواكب من حاملي الهدايا والجزية مـن الغرباء ومن بينهم قـراد انشغل بحمل القرود على كتفه بينما يقود اخر امامه (لوح ٤٢ جـ) . لقد انجز النحت البارز في الواح قصر اشور ناصربال الثاني بكالح بمواضيع تصور الملك او حاشيته او تلك الشخوص المركبـة ذات المضامين الدينية وهي تغطي وجه اللوح من الاعلى الى الاسفل (لوح ٤٩ أـد) كما ان هناك الواحا قسمت الى حقلين للنحت البارز ، كل حقل بارتفاع ثلاثة اقدام تقريبا ويفصل بين الحقل حاشية بارزة بعرض قدم واحد تقريبا نقشت عليها كتابات مسمارية ملكية (لوح ٤٨ ب) وتتنوع مواضيع هذه الالواح لتشمل شتى الفعاليات ، ابرزها تلك التي تمثل الملك في الحرب (لوح ٥٨ د)

او الاحتفال (لوح ٤٩ ب) او الصيد (لوح ٦٥ أ) • وقد تكرر العديد من المواضيع والاشخاص فيها ولابد في ذلك قصد متعمد مرتبط باستمرار الحياة وديمومتها عند الشعب الاشوري • فالمواضيع عبارة عن تسجيل لانجازات الملك وهو الرئيس الاعلى الديني والدنيوي للامبراطورية الاشورية • وهذه الانجازات بالتالي هي انجازات الدولة خاصة في مجال الحملات العسكرية السنوية في الاقاليم المختلفة • ومواضيع هذه الالـواح بمثابة واجهة اعلامية مباشرة يشاهد عليها الزائـر قوة وعظمة البناء المتين للقطعات الاشـورية الحربية الممثلة بصفوف عربات القتال وفرق المشاة والخيالة وآلات الحصار (لوح ٥٧ جـ) كما ويظهر الاله اشور وهو يعلو المواكب الملكية (لوح ٤٦ ب • لوح ٤٩ ب) يصوب قوسه نحو الاعداء • اذ صور وهو يخرج من قرص الشمس المجنح بهيئة رجل يرتدي تاج الالوهية المقرن ، مباركا الانتصارات الملكية في المعارك • ويظهـر الملك شلمنصـر الثالـث في احد حقول المسلة السوداء وهو يتسلم بوادر الطاعة مـن بعضـ مسـببي الفتن في زمنه ، فقد ظهر في احد الحقول مشهد يمثل ياهو بن عمري اليهودي وهو يقبل الارض من بين اقدام شلمنصر الثالث (لوح ٥٣ جـ) •

النحت البارز من زمن شمشي ادد الخامس
حتى بداية زمن تجلاتبليزر الثالث (٨٢٤ ــ ٧٤٥ ق•م) •

تميزت الفترة الزمنية الواقعة بين حكم شمشي ادد الخامس (٨٢٣ ــ ٨١١ ق • م) بن شلمنصر الثالث وبداية حكم تجلاتبليزر الثالث (٧٤٥ ــ ٧٢٧ ق•م) بتضاؤل الموارد المالية للدولة الاشورية مما نتج عـن ذلك قلـة الانجازات العمارية والنحتية • فليس هناك منحوتات تزين الجدران ، بل وصلتنا بعض المسلات التقليدية وهي مستطيلة الشكل منحنية مـن الاعلى عليها صورة الملك وكتابات ملكية توثق بعض الحوادث المهمة التي حدثت ابان زمن الملك صاحب المسلة • وللملك شمشي ادد الخامس مسلة من هذا

النوع ظهر فيها وهو يشير باحدى يديه نحو رموز الالهة الاشورية ، اشور وعشتار وسن وانو وادد وسبيتي وربما نركال او نابو (لوح ٤٥ أ) • والملاحظ على لباس هذا الملك انه يلبس شريطين متقاطعين على صدره كما يرتدي دلاية بشكل الصليب • وله لحية مفروقة من الوسط وهذه المميزات الثلاث لا تظهر على الملوك الاشوريين الاخرين • وهناك مسلة من هذا النوع عثر عليها في تل الرماح بمحافظة نينوى تمثل الملك ادد ـ نراري الثالث ٨١٠ـ٧٨٣ ق • م) (لوح ٥٠أ) • وقد وجدت بقربها اربع قطع لرؤوس اسود من الحجر يخرج من افواهها نصول خناجر (لوح ٥٠ ب) •

والى هذه الفترة يعود لوح رقيق من العاج دقيق الصنع ، عليه نحت بارز بحقلين لموضوع حربي (لوح ٦٠ أ) ويحاكي موضوع هذا اللوح العاجي مواضيع الالواح الحجرية القصصية اذ يظهر فيه مشهد لعربات وافراد من الجيش الاشوري • وتشير الملامح الفنية الموجودة على العربة وكذلك الالبسة وتصفيف الشعر في هذا اللوح الى هذه الفترة من عمر الدولة الاشورية •

النحت البارز في زمن تجلاتبليزر الثالث وسرجون الثاني (٧٤٥ ـ ٧٠٥ ق • م) •

لقد تميز حكم تكلاثبلاصر الثالث بالفتوحات وازدياد شأن الامبراطورية الاشورية في جميع المجالات بعد الركود السياسي والعسكري الذي اصابها في فترة حكم الملوك الذين سبقوه • ففي زمنه اتخذت سياسة اشورية جديدة تتلخص بان تحكم جميع الاقاليم التابعة لاشور من قبل حكام آشوريين يحكمون بصورة مباشرة ، بعد ان كانت تلك الاقاليم تحكم من قبل حكام محليين يدفعون الجزية لاشور • فلقد شرع هذا العاهل في تطبيق هذه السياسة واكمل انجازها خلفاؤه • فنرى شيلمنصر الخامس (٧٢٦ ـ ٧٢٢ ق•م) وقد انشغل بحصار مدينة السامرة اليهودية في فلسطين

حيث اكمل انجاز فتحها سرجون الثاني (٧٢١ ــ ٧٠٥ ق٠م) عند مطلع تسلمه السلطة • كما اكمل الاخير فتح العديد من المدن في سوريا وفلسطين فاصبحت جميع الاقاليم التابعة للاشوريين بما في ذلك سوريا وشمالها خاضعة لتأثير حضاري اشوري مباشر • واكثر من ذلك فقد انشأ تجلاتبليزر الثالث في حينه مدنا اشورية في كل من ارسلان طاش (خداتو) وتل احمر (تل بارسب) بشمال سوريا مقيما فيها قصورا اشورية زينت بالمنحوتات البارزة والحيوانات الحارسة • كما اقام قصرا له على طراز بيت حلاني وهو اسلوب بنائي معروف بشمال سوريا • هذا بالاضافة الى قصره المعروف بالقصر المركزي الذي شيده في كالح •

لقد تميزت الالواح المنحوتة بالنحت البارز من زمن تجلاتبليزر الثالث والتي اكتشفت في قصره المركزي بكالح بانها ذات مواضيع قصصية • وهذه المنحوتات وان ينقصها التقنية الفنية التي عرفت على الواح اشور ناصر بال الثاني الا انها انجزت بشيء من الوضوح والتناسق والبساطة والجرأة ، فهي ترينا مواضيع الحرب المختلفة كمحاصرة المدن واستلام الغنائم والاسلاب (لوح ٤٢ د • لوح ٦١ب) وتقديم الطاعة من قبل الحكام المقهورين (لوح ٥٧ ب) • كما ويظهر على احد الالواح الملك نفسه راكبا عربته الحربية رافعا احدى يديه للتحية (لوح ٤٢ د) • ونحات تكلا ثبلاصر الثالث قد ابتكر طريقة جديدة في معالجة المشاهد المتعاقبة في اللوح الواحد • فهو وان سلك طريقة اشغال اللوح باكمله بصورة الاشخاص او تقسيمه الى حقلين ، نراه في بعض الالواح يصور الاشخاص والعربات والاشجار والمباني بان جعلها متعاقبة عند رؤيتها من قبل المشاهد (لوح ٦١ ب) • وهذه المعالجة قصد النحات بها ابتعاد اشكال هذه المصورات عن بعضها من حيث المسافة وهو احساس بعلم المنظور الذي عالجه النحات الاشوري في اكثر من مناسبة • وترينا الواح هذا الملك ايضا مخلوقا مركبا

برأس انسان يرتدي تاجا مزينا من الاعلى بصف من الريش (لوح ٥١جـ) وهي ميزة ظهرت أول مرة على تيجان الالهة في عهد الاحتلال الكشي كما ذكرنا سابقا •

وفي زمن سرجون الثاني (٧٢٢ ـ ٧٠٥ ق•م) شيدت عاصمة جديدة للامبراطورية الاشورية عرفت باسم دور شروكين (خرسباد) وتقع على بعد ٢٥ كيلومترا شمال مدينة نينوى • وقد زينت قصور ومعابد هذه المدينة بالواح شملت مواضيع قصصية مختلفة • وهذه الالواح تتميز بنحتها البارز الذي تتباين فيه السطوح المتعلقة بالتفاصيل الادمية التي تشمل الايدي والارجل والوجوه • فقد نفذت بشكل نحت بارز مجسم (لوح ٤٥ د • لوح ٥٣ أ • لوح ٦٢ أ) • وهي صفة لم يسلكها النحات الاشوري قبل سرجون الثاني • ان اسلوب النحت البارز المجسم كما بينا سابقا هو طريقة النحات البابلي على مر العصور • فهي تظهر على النحت البارز في مسلة حمورابي (لوح ٣٣ أ) • واستمرت مستحبة في الازمنة اللاحقة كما هو واضح على احد الالواح من زمن مردوخ ـ ابلي ـ ايدنا الخصم التقليدي لسرجون الثاني (لوح ٣٨أ)• وعلى هذا الاساس فان الواح دور شروكين تضم في طريقة نحتها تأثيرات بابلية واضحة • وظاهرة التجسيم في الواح دور شروكين تظهر اكثر وضوحا على قامات الاشخاص الاسطوريين الذين نشاهدهم وهم يقفون خلف الثيران المجنحة التي تحرس مداخل القصور والمعابد في تلك المدينة (لوح ٥٢ جـ) •

النحت البارز في زمن سنحاريب واسرحدون
واشور بانيبال (٧٥٠ ـ ٦٢٩ ق•م) •

زودنا قصر سنحاريب في نينوى المعروف بالقصر الجنوبي الغربي باعداد غير قليلة من الالواح المنحوتة بالنحت البارز • فأول ما يسترعي انتباهنا في تطور هذا النحت لهذه الفترة هو ان الحقول الافقية اصبحت

تقسم اللوح الى اكثر من حقلين ، بل الى ثلاثة حقول ، وغالبا مانشاهد الحوادث المصورة وقد عززت بكتابات مسمارية تظهر عادة في القسم الاعلى من المشهد . وقد حصرت مواضيع المنحوتات في قصر سنحاريب بعدد معين من القاعات والغرف ، كما لو كان تصميم القصر قد خطط مسبقا لعرض هذه الالواح . لقد صورت اعمال الملك وفعاليات الوقائع التاريخية المختلفة بشكل تطغى عليه المسحة الواقعية والاحساس بالطبيعة ومناظرها المختلفة (لوح ٥٧ أ . لوح ٦٠ ب) ولتحقيق هذا الاتجاه فأن النحات الاشوري منذ زمن سنحاريب لم يعد يكترث كثيرا باسلوب تقسيم اللوح الى حقول افقية بل نراه وقد غطى وجه اللوح باكمله بمشهد واحد ويكتفي بمفردات تفصيلية قصصية تشمل الاشخاص والنبات وسائر المصورات الاخرى . وخير مثال على ذلك موضوع نقل كتل الحجر للثيران المجنحة (لوح ٦٠ جـ) . لقد صور نحات سنحاريب العديد من مجاميع الاسرى في هذا المشهد بشكل صفوف متعاقبة احدها فوق الاخر وقد وضع كذلك كيفية استخدام العدد والمعدات المستعملة في هذه العملية ، كما اطر هذا الموضوع من الاعلى بحقل واحد من الاشجار والتلال (لوح ٦٠جـ). وروحية هذه المعالجة هي نفسها في الواح سقوط مدينة لاخش اليهودية في فلسطين (تل الدوير جنوب القدس) والتي استسلمت لجيوش سنحاريب بعد عصيانها (لوح ٥٨ أ) . لقد فتح نحات سنحاريب وجه اللوح باكمله لموضوع سقوط لاخش مصورا جميع الحوادث التي حصلت عند حصار تلك المدينة . فقد عبر عن الارض الوعرة التي تقع عليها هذه المدينة بزخرفة مكررة تغطي سطح اللوح وهي بهيئة حراشف السمك وهو مصطلح النحات العراقي القديم للارض الوعرة والجبل حسبما بينا سابقا . وقد ادخل موضوع الاشجار كمادة ملازمة لتلك الارض كاشجار الكروم والزيتون (لوح ٥٨ أ ، جـ) . ونشاهد اسوار وابراج المدينة في اعلى اللوح وقد امتلأت بالمدافعين ، بينما راحت قطعات الجيش الاشوري تزحف عليها

بالات الحصار التي يخرج منها ذراع بهيئة السهم لتخريب تلك الابراج . كما ويشاهد مختلف صنوف الجيش الاشوري وهي تتقدم نحو الاسوار لاقتحامها واسفل هذا التكوين يشاهد الملك سنحاريب وقد جلس على عرشه يحيط به ضباط اركانه ، من بينهم (التارتان) وهو بمثابة رئيس اركان الجيش مع مجموعة من كبار الضباط استعدادا لعرض الاسرى اليهود الذين انحنوا يقبلون الارض متضرعين يطلبون النجاة (لوح ٥٨ ب) . وفي المشهد تفاصيل كثيرة منها خروج اهالي لاخش بعجلاتهم وحيواناتهم واثاثهم بينما انشغلت مجاميع من الجنود الاشوريين بنقل الغنائم (لوح ٥٨جـ) . وفي الواح سحق المتمردين في الاهوار نرى اسلوب الحقول الافقية مستعملا جنب الى جنب مع طريقة المشهد المفتوح الذي يشمل اللوح باكمله (لوح ٦٠ ب) . فهنا نرى مياه الهور الممثلة بالخطوط المتموجة تكتنفها نباتات القصب وتسبح فيها الاسماك . ويشاهد كذلك الجنود الاشوريون وهم يطاردون المتمردين الذين صوروا وهم يهربون باكلاك مصنوعة من حزم القصب . كما ان النحات الاشوري لم ينس تصوير عوائل المتمردين وقد اختبأوا داخل الاحراش قابعين فوق حزم مشدودة من القصب .

ويعتبر سنحاريب من الزعماء القليلين في التاريخ الذين انشغلوا اضافة الى الفتوحات الحربية بحبهم الكبير للمشاريع الكبرى في الري . فنتيجة لانخفاض مناسيب نهر دجلة وعدم جدواها في ارواء نينوى قام بمشرع اروائي مدروس لجلب المياه العذبة اليها من منابع نهر الكومل في قرية بافيان قرب مدينة عين سفني في قضاء الشيخان على بعد ٦٠ كيلومتراً شمال غربي نينوى . وقد خلد مآثره هذه بمنحوتات جبلية تقع في صدر هذا المشروع . اكبرها تلك التي ترتفع بمقدار ١٦ مترا (لوح ٥٩ ب) . وهذه المنحوتة تصور سنحاريب بوضعيتين يواجه فيهما الالهة الاشورية الكبرى

التي صورت وهي تقف فوق مخلوقات مركبة ذات مدلول ديني • كما اقام هناك هيكلا كبيرا تظهر بعض اجزائه عند هبوط مياه الكومل في فصل الصيف وهذا الهيكل يضم الهه اشورية وثيراناً مجنحة • ومثل هذه المنحوتات توجد على سفح جبل في موقع معلثايا قرب قرية فايدة على بعد ٥٠ كيلو متر شمال الموصل (لوح ٥٤ جـ) ، حيث اسس سنحاريب مشروعا ثانيا لارواء نينوى • وهذا المشروع يتألف من قناة تأخذ الماء من موقع بندي ـ وايا قرب القوش وتوصله الى نينوى ايضا •

وقبل ان ننتقل الى المنحوتات البارزة من زمن اشور بانيبال (٦٦٨ ـ ٦٢٦ ق•م) لابد ان نذكر ان معلوماتنا عن النحت من زمن ابيه اسرحدون (٦٨٠ ـ ٦٦٩ ق•م) قليلة ونادرة وذلك بسبب عدم قيام حفريات جدية في قصره بتل النبي يونس بنينوى والقصر الجنوبي الغربي في كالح (نمرود)• ومع ذلك فلدينا مسلة وجدت في مدينة سنجرلي (سمعل) بشمال سورية (لوح ٤٥ ب) صور فيها واقفا مشيرا باحدى يديه نحو رموز الالهة الاشورية بينما حمل باليد الاخرى صولجانا في الوقت الذي يمسك بنفس اليد ايضا حبلا ينساب الى اسفل مثبتا بفمي عدوين من اعدائه المقهورين • والشيء الواضح على هذه المسلة هو كبر حجم الملك قياسا بحجم اعدائه وهذا ما تقصد النحات في تأكيده اذ اراد ان يبين هيبة الملك وسطوته تجاه انخذال عدويه ••

وفي زمن اشور بانيبال تطور النحت البارز بشكل اكثر من ايام جده سنحاريب • فمال النحات اكثر نحو الطبيعة والتعبير الواقعي ، فقد عرف نحات اشور بانيبال الدقة في التعبير وتعلم اكثر عن دقائق وتفاصيل تخص جسم الانسان والحيوان وحتى النباتات • واكثر من ذلك فقد تحسس الفنان في عهد اشور بانيبال اكثر من اسلافه بموضوع علم الابعاد (المنظور) فنراه على سبيل المثال يعالج ذلك في لوحته ، اذ اعطى احجاما مختلفة متدرجة

من حيث الكبر لصفوف من الاشجار في حديقة ملكية اشورية (لوح ٦١ أ) .
والنحات في هذه الفترة استخدم ايضا طريقة تقسيم اللوح الى عدة حقول
افقية من المشاهد تصل الى اربعة حقول احيانا (لوح ٦٢ ب) بعد ان كانت
ثلاثة في زمن سنحاريب . كما نراه يترك هذا الاسلوب في الـواح معينة
ليشغل اللوح بموضوع واحد . فعلى الواح الحملة الحربية على بلاد عيلام
صير النحات الاشوري سـطح اللوح باكمله ، كما فعل نحات سـنحاريب
مشغولا من الاسفل الى الاعلى بحشود الاشتباك القتالي بين الاشـوريين
والعيلاميين في المعركة الفاصلة التي انتصر فيها اشوربانيبال انتصارا حاسما
على العيلاميين وملكهم تيومان (لو ح ٦٣ أ) . لقد دارت رحى هذه المعركة
التاريخية على ضفاف نهر الكرخة في منطقة سوسة (الشوش) التي تعتبر
امتداداً لاراضي بلاد الرافدين من الناحية الجغرافية والتاريخية والحضارية .
ان مقدرة النحات الاشوري في هذه الالواح تظهر التعبير الملحمي بكل معناه
فقد عبر النحات بشكل موفق ومؤثر عن حركات وتعابير البؤس والخضوع
لافراد الجيش العيلامي بعد وقوع افراده في الاسر أو موتهم . فبينما انشغل
الجيشان الاشوري والعيلامي في القتال نرى النحات وقد ركز على تفاصيل
دقيقة داخل اوار القتال . اذ صور تيومان ملك عيلام مع ابنه ساحبا سهمه
لاخر مرة بينما اصيب ابنه بسهم اشوري في بطنه (لوح ٦٣ أ القسم الايمن) .
وفي تفصيل اخر نرى تيومان وقد اثقـل بضربة دبوس على رأسه وجهت
اليه من قبل مقاتل اشوري فظهر تاثير الضربة على وجه هذا العدو (لـوح
٦٣ ب) . ان معالجة الحشد والتلاحم الكبير في تصوير هذه المعركة التي
ظهرت اول مرة في زمن اشور بانيبال يذكرنا بالمنحوتات المصرية التي تصور
مواضيع المعارك الطاحنة في مدينة هابو وابو سنبل من زمن رعمسيس الثالث .
فأغلب الظن ان اشور بانيبال قد اصطحب معه في حملته على مصر نحاتين
اشوريين شاهدوا هناك بشكل مباشر تلك الالـواح وتأثـروا بتكويناته

مواضيعها الملحمية المزدحمة ، فظهر ذلك على الواحه في معركة نهر الكرخة ضد العيلاميين • لقد توج اشور بانيبال انتصاراته على بلاد عيلام ودحره تيومان الذي جلب رأسه الى آشور كما هو مصور على لوح مشهور من نينوى (لوح ٦٤ أ) • فعلى هذا اللوح صور الملك اشور بانيبال وزوجته آشور ـ شرات جالسين على الارائك الوثيرة تحت ظلال اغصان الكروم وعزف الموسيقيين احتفالا بهذه المناسبة •

لقد ارتقى النحت البارز الاشوري في زمن اشور بانيبال قمته في مواضيع الصيد واشهرها الواح صيد الاسود المكتشفة في نينوى (لوح ٦٤ ب) • ففي هذا الموضوع استفاد النحات ايضا من كامل وجه اللوح ليعطي مشاهد مستمرة لعملية الصيد ، فتظهر الاسود وهي بوضعيات مؤثرة متنوعة • فبعض الاسود صورت وهي تهاجم العربة الملكية واخرى مطعونة بالسهام (لوح ٦٤ب) • على ان اقوى التعابير الفنية قد ظهر على ما يعرف باللبوة الجريحة التي اصيبت بثلاثة سهام وهي تنازع انفاسها الاخيرة (لوح ٦٤ جـ) • ولم يكتف نحات اشور بانيبال بموضوع الاسود فقط بل صور ايضا قنص الخيول الوحشية (لوح ٦٥ جـ) والغزلان (لوح ٦٥ ب) •

ولقد استاثرت المسلات المعمولة بالطريقة البابلية باهتمام اشور بانيبال (لوح ٤٧جـ) واخيه شمش شوم ــ اوكن (لوح ٤٧د) حيث اكتشفت في بابل مسلة واحدة لكل منهم • وهذه المسلات عبارة عن قطعة مستطيلة منحنية من الاعلى صور عليها العاهل الاشوري وهو يحمل سلة التراب ووجهه وجسمه يواجه المشاهد • ان طريقة رفع اليدين الى الاعلى لمسك السلة في كلا المنحوتتين تذكرنا بتماثيل الاسس المصنوعة من البرونز لاورنمو (لوح ٢٨ جـ) • ويظهر ان هذه الوضعية ظلت مستحبة في بابل حتى زمن اشور بانيبال ، اذ لم نجدها في منحوتات الاشوريين التي تم العثور عليها في المدن الاشورية • والملاحظ كذلك ان النحت البارز في هاتين المسلتين هو

من النوع الناقر المجسم وهذه الصفة ايضا هي من المميزات المعروفـــة في النحت البابلي البارز وقد تم ذكر ذلك في اكثر من مناسبة ٠

النحت المجسم الاشوري

١ ــ التماثيـــل

لقد انشغل النحات الاشوري على الدوام بانجاز الموضوعات المختلفة المصصية على الالواح بالنحت البارز ، فترك لنا مجاميع قليلة من المنحوتات المجســمة ٠ فالنماذج التي وصلتنا من التماثيل الاشورية اعطتنا فكرة ان النحات الاشوري كان لا يأبه باعطائها السمك الطبيعي المطلوب ٠ لقد اعتنى بمظهرهــا الامامي والخلفي وربما كان السبب في ذلك انها كانت توضع امام الجدران وليس في وسط فضاء واسع لمشاهدتها من جميع الجهات ٠ لقد شملت نماذج النحت المجسم الالهة والملوك الاشوريين على حد سواء فمن فترة النحت الاشوري القديم لم نحصل الا على تمثال واحد لاله وجد في ماري يعود الى زمن الملك يسمح ــ ادد (لوح ٢٩ جـ) حيث تقدم الكلام عنه في مجال النحت في العصر الاشوري القديم ٠ وهناك نماذج قليلة من فترة الفن الاشوري الوسيط كتمثال الملك اشور ــ دان الاول من البرونـــز (لوح ٥٠ ز) وتمثال سيدة عارية فاقدة الرأس واليدين والاقدام من زمـــن الملك اشور ــ بيل ــ كالا وربما يمثل هذا التمثال الالهة عشتار (لـــوح ٥٠ ط) ٠ وقد تناولنا هذين التمثالين في بحث النحت الاشـــوري للفترة الوسيطة ٠

وهناك نماذج لتماثيل من فترة النحت الاشوري الحديث تعود الى الملك اشور ناصربال الثاني (لوح ٤٧ب) وابنه شيلمنصر الثالث (لوح ٤٧أ) وكلاهمــا يرتديـان الــزي الرســمي ٠ والتمثال الاخير اكتشف في حصن شيلمنصر في كالــح حيث جلب الى هنــاك في الازمنــة الاشـــورية

لاصلاحه بعد ان اصابه بعض التخريب • وهو منقوش بكتابة مسمارية ذكر فيها شيلمنصر الثالث ان التمثال قـريب الشبه الى شخصه (لوح ٤٧ أ) ولشيلمنصر الثالث ثلاثة تماثيل مجسمة اخـرى ، اثنان منها بهيئة الوقوف واخر بهيئة الجلوس (لوح ٥٦ جـ) • ومن زمن ادد ـ نيراري الثالث حفيـد شيلمنصر الثالث لدينا بعض التماثيل المصنوعة من حجر الكلس تمثل الالـه نابو واقفا ، يمسك بيديه امام صدره ، عثر عليها في كالح • ويحتفظ المتحف العراقي باثنين من تماثيل نابو احدهما في القاعة الاشورية (لوح ٥٠ هـ) والاخر معروض في الساحة الامامية لمدخل المتحف (لوح ٥٠ د ، و) • كما ان هناك تماثيل للاله نابو بهذه الوضعية عثر عليها في كالح ايضا وهـي منقوشة بكتابات مسمارية من زمـن الملكـة الاشورية سـمو ـ رمات (سميراميس) والدة ادد ـ نيراري الثالث (لوح ٥٠ جـ) • ومن مدينة دور ـ شروكين لدينا تمثالان للاله أيا اله الماء ، كل منهما يحمل اناء يتدفق منه الماء على الجانبين (لوح ٥٠ حـ) • ومن مدينة اشور يحتفظ المتحف العراقي بتمثال لسيدة اشورية واقفة تمسك بيديها امام صدرها (لوح ٥٩أ) • ولعل هذا التمثال يمثل احدى النساء المغنيات او المشتغلات بالموسـيقى • فالعصابة السميكة التي ترتديها على رأسها وكذلك الحزام السميك الـذي تشده على بطنها شبيهان بما نراه مستعملا عند نساء الجوق الموسيقي في لوح اشور بانيبال الذي يمثل مشهد الانتصار على الخصم العيلامـي تيومـان (لوح ٦٤ أ) •

٢ ـ المخلوقات الحارسة في المداخل

زين الاشـوريون مداخل قصـورهم ومعابدهـم بمخلوقات مركبة (لاماسو) هي خليط من قوى بشرية وحيوانية ادمجت بشـكل تكويني منسق • وحسب اعتقاد الاقدمين فان هذه المخلوقات المركبة لها القدرة على طرد الارواح الشريرة التي يمكن ان تدخل هذه المباني • فهي بهيئتها المكونة

من رأس انسان وجسم حيوان وجناحي طائر تجمع القوى العظيمة المسيطرة التي اولتها الديانة والاساطير العراقية القديمة كل احترام وتقديس • وهي اضافة الى كونها تجمع هذه القوى فهي مخلوقات من صنف الالهة ولذلك نرى لباس رأسها قد زود بازواج من القرون وهي صفة تثبيت الوهيتها •

ان اول الملوك الاشوريين الذين استعملوا هذه المخلوقات الحارسة هو اشور ناصربال الثاني رغم ان الكتابات الاشورية تشير الى وجودها قبل زمن هذا الملك • فلقد سبق أن اعطينا شرحا لكيفية دخولها اول مرة في بلاد اشور عند كلامنا عن منحوتات اشور ناصربال الثاني في كالح •

لقد خدمت هذه المخلوقات المركبة غرضين اساسين : الاول كما ذكرنا لحراسة المداخل وطرد الارواح الشريرة من المباني • والثاني هو لغرض معماري تزييني ، اذ ان هذه المنحوتات تغلف جدران المدخل من الجانبين انسجاما مع فكرة استمرار الالواح المرمرية المنحوتة بالنحت البارز والتي تزين وتحفظ الجدران في المباني الاشورية (لوح ٤٨أ ، ج • لوح ٥١ هـ) • وعلى هذا الاساس فان احد وجوهها الجانبية ترك غير منحوت لالتصاقه بجدار المدخل ، فهي من هذه الناحية تكمل الوظائف الفنية المعمارية للالواح الجدارية في القصور الاشورية • اما ارضيات المداخل التي تحرسها هذه المخلوقات فقد رصفت بلوح من الحجر زين سطحه بزخارف اشورية ناتئة (لوح ٥٩ هـ) • ومداخل قصر اشور ناصربال الثاني في كالح ترينا هذه المخلوقات وهي تقابل المشاهد بهيأتها الامامية قبل الدخول فنشاهدها وهي واقفة بوضعية الحراسة على زوج واحد من الارجل (لوح ٤٨ أ ، ج) • بينما نحتت ارجلها الاربع في حالة السير عند امتداد المدخل (لوح ٥١ ب ، هـ • لوح ٥٢ أ • ب) • فيكون مجموع ارجلها خمساً وهو امر اقتضته الضرورة في اظهار وضعية الوقوف الامامية وحالة السير الجانبية • ولقد اهمل

نحات سنحاريب الرجل الخامسة في ثيرانه المجنحة وجعلها بأربع ارجل كما هو الحال في بوابــة نركــال بنينوى (لوح ٥١ ز) •

ان الاصول القديمة لاشكال هذه المخلوقات المركبة قد تطورت في بلاد الرافدين منذ اقدم العصور • غير ان النموذج الذي وصلنا من عصر اشور الثاني اصبح هو المثال الذي اقتدى به النحات الاشــوري عبر الازمنــة الاشورية • فمن القصر الشمالي الغربي لاشور ناصربال الثاني في كالح لدينا امثلة متنوعة من هذه المخلوقات فهناك الثور المجنح برأس انسان (لوح ٥٢ أ) والاسد المجنح برأس انسان ايضا (لوح ٥٢ ب) • وقد اضيف احيانا الى بطن الثور جسم ســمكة وكذلك ما يتعلق برأسها خاصة العين حيث تشاهد وقد اصبحت جزءا من لباس رأس هذا المخلوق (لوح ٥١ ب) • فهو في هذه الحالة قادر علىالسباحة ، اضافة الى الصفات الاخرى • ومن القصــر الشمالي الغربي ايضا لدينا امثلة لهذه المخلوقات وقد اضيفت اليها زوج من الايدي البشرية انشغلت احداها بحمل احدى الغزلان (لوح ٥١ أ ، هـ) •

كما استعمل نحات اشور ناصربال الثاني منحوتات بشكل اســود في حراسة مدخل معبد نينورتا في كالح (لوح ٤٣ ب) • وهذه الاسود لم تكن مركبةاو ذات اشكال غريبة سوى انها مزودة بخمس ارجل شأنها شأن المخلوقات المركبة الحارسة من زمنه • وفي مدخل معبد ايزيدا بكالح زين مدخل هذا المعبد بزوج من مخلوقات مركبة ، قوامها مقدمة انسان وجسم سمكة (لوح ٥١ د) •

وفي دور شروكين (خرسباد) نحتت بعض الثيران المجنحة وهي تدور برأسها نحو المشاهد وذلك جنباً الى جنب مع الثيران التي تكون رؤوسها متجهة نحو الامام (لوح ٥١ ط ، ي) • وهذه الصفة لم تكــن معروفة في النحت الاشوري قبل سرجون الثاني • كما نلاحظ ان البسة رأس هـــذه المخلوقات قد تطــورت عبر الازمنة الاشورية المتعاقبة ، فبعد ان كان لباس

رأسها كروي الشكل في زمن اشور ناصربال الثاني (لوح ٥٢أ ، ب) أصبحت منذ زمن تجلاتبليزر الثالث بشكل اسطواني مزود من الاعلى بصف واحد من زينة الريش تحت شريط مزخرف بازهار اشورية (لوح ٥١ جـ) ۰ وهذه الصفة واضحة ايضا على الثيران المجنحة من زمن سرجون الثاني (لوح ٥١ ط ، ي) وسنحاريب (لوح ٥١ و ، ز) كما يظهر هذا الريش على لباس رأس مخلوق مجنح جالس ، جسمه على هيئة اسد وبرأس انسان وجد في نينوى من زمن سنحاريب (لوح ٥١ جـ) ۰

النحت على العاج

شغف الملوك الآشوريون بقطع العاجيات المنحوتة واعتبروها من الفنون المحببة لهم ، وهي صناعة انتشرت انتشارا واسعا في الشرق القديم ۰ لقد ارتبطت القطع العاجية المنحوتة ارتباطا وثيقا مع صناعة الاثاث فالقطع العاجية كانت بلا شك تزين الاسرة وكراسي العرش وبعض القطع والادوات المستعملة في الحياة اليومية ومنها ادوات الزينة ۰ والمنحوتات الاشورية ترينا نماذج عديدة من مفردات الاثاث وهي تنقل من قبل اناس غرباء او من اشوريين للاستفادة منها في القصور الملكية ۰ كما ان من بين القطع العاجية ما هو مستعمل كعدة للخيل كتلك القطع التي تغطي جانبي عيني الحصان والتي يمكن معرفة اماكنها عند التمعن بالمنحوتات الاشورية ۰

تعتبر المجاميع العاجية المكتشفة في كالح (نمرود) من اكبر المجاميع المعروفة التي اظهرتها التنقيبات الاثرية ۰ فقد اثمرت التحريات الاثارية التي تناولت هذا الموقع في القرن الماضي على اكتشاف مجاميع مختلفة ۰ كما زودتنا التنقيبات في هذه المدينة من هذا القرن بمجاميع اخرى هي اكثر تنوعا واغزر مادة من حيث مواضيعها واساليبها ۰ اما اماكن اكتشاف هذه العاجيات في كالح فقد تركزت في قصر اشور ناصربال الثاني المعروف بالقصر الشمالي

الغربي وكذلك القصر المحروق وحصن شلمنصر • واضافة الى هذه المجاميع فقد استخلصت مجموعة نفيسة من العاجيات تم اكتشافها في بئر بقصر اشور ناصربال الثاني حيث انجزت بعثة اثارية عراقية هذه المهمة •

ان مجاميع العاجيات المكتشفة في كالح تعرض قطعاً متنوعة ومختلفة من حيث الصنعة والمواضيع وكذلك الاسلوب • فهي من ناحية اسلوبها يمكن تقسيمها الى ثلاث مجاميع اساسية هي كما يلي :

١ ــ الاسلوب الفينيقي الذي يضم تأثيرات فنية مصرية مباشرة وواضحة فهي ذات مواضيع مصرية اضافة الى طريقة صنعها التي هي الاخرى مستمدة من التجربة المصرية في طريقة الانجاز (لوح ٦٦ أ ــ ح) •

٢ ــ الاسلوب السوري ، وتظهر فيه تأثيرات من فنون مجاورة او محلية ، اراميــة وحثية وحتى اشورية (لوح ٦٧ أ ــ ز) •

٣ ــ الاسلوب الاشوري ، وهو الطريقة الاشورية المعروفة في المنحوتات الاشورية (لوح ٥٤ أ ، ب • لوح ٦٨ أ ــ و) •

غير اننا في بعض الاحيان نجد بعض الصفات والمميزات الفنية وقــد اختلطت مع غيرها في قطعة عاجية واحدة ، مما يستوجب التفحص والمقارنةقبل درجها ضمن اساليب المدارس الثلاث المذكورة • ولابد ان نذكر ان مجاميع العاجيات التي تدخل ضمن الاسلوب الاول والثاني والثالث لها نظائر وجدت في مدن متعددة من الشرق القديم ، فقد عثر على عاجيات في مدينة دور ــ شروكين (خرسباد) العاصمة الاشورية في زمن سرجون الثاني (٧٢١ ــ ٧٠٥ ق•م) كما عثر على مجاميع عاجية في سوريا وبالاخصــص في تل حلف وارسلان طاش وكركميش وسنجرلي وحما • كما عثر على مجاميع عاجية في فلسطين خاصة في السامرة وحازور ، اما في شرق الاناضول فقد عثر عليها في

مواقع اثرية مثل آلتين ـ تبه وطبراق كالي وكارميرـ بلور وفي شمال ايران في موقعي زوية وحسن لو •

ان مجاميع العاجيات المكتشفة في المواقع التي ذكرناها والتي هي خارج بلاد اشور ماعدا دور شروكين لم تعطنا دلائل تاريخية واثارية تعيننا على تثبيت ازمنة هذه المجاميع • غير ان الدلائل والقرائن الاشورية المستخلصة من الطبقات الاثرية في كل من كالح ودور ـ شروكين اضافة الى الكتابات الاشورية او حتى بعض الكتابات والرموز الارامية التي وجدت على اعداد من هذه العاجيات من كالح ذاتها قد اعانت كثيرا للتوصل الى تعيين أزمنتها • فالعاجيات المستظهرة من كالح اكتشفت مع لقى ومواد اثرية اشورية ترتبط ارتباطا وثيقا بملوك اشوريين معروفين هم اشور ناصربال الثاني وابنه شيلمنصر الثالث وتجلاتبليزر الثالث وسرجون الثاني (٨٢١ ـ ٧٠٥ ق • م) •ـ فمجاميع العاجيات من كالح اذا تعود الى القرن التاسع والثامن قبل الميلاد غير ان بعض المميزات الفنية والاستعمالات لقسم من عاجيات كالح المنفذة بالاسلوب الاشوري يجعلها ترتبط بالقرن السابع قبل الميلاد ، ومن حيث صناعة هذه العاجيات فان المجاميع بالاسلوب الفينيقي لا شك انها انجزت من قبل نحاتين فينيقيين هضموا اساليب وتفاصيل ومواضيع المدرسة المصرية في النحت فانتجوا لنا هذا الاسلوب • وهذا الامر ينطبق ايضا على مجاميع العاجيات المنفذة بالاسلوب السوري ، فهي مصنوعة من قبل نحاتين سوريين حيث كشفت الدلائل الاثارية والتاريخة ان مدينة حما كانت احد تلك المراكز في صناعة العاج ، اما الاسلوب الاشوري فانه يشاهد على الواح مسطحة من العاجيات نفذت عليها المواضيع التي تحاكي الالواح الاشورية بشكل حزوز او حتى نحت بارز منخفض •

لا شك ان بعض مجاميع العاجيات بالاسلوب الفينيقي والسوري المكتشفة في كالح قد جلبت اثناء الحملات الحربية من المناطق الغربية لبلاد

اشور . غير ان قسما كبيرا منها قد صنع من قبل صناع غير اشوريين قدموا الى كالح للقيام بهذه المهمة . فالكتابات الاشورية في كالح تشير الى هذه الحقيقة . واضافة الى هذا ان الحفريات في كالح قد كشفت عن ادوات نحت استعملها صناع العاجيات في انجاز نحت هذه العاجيات ، كما وقد وجد مع هذه الادوات مواد ومعاجين ملونة كانت تستخدم في تطعيم العاجيات . وبهذه المناسبة علينا ان نستبعد عن هؤلاء الصناع الزائرين انهم قد انجزوا قطعاً عاجية بالاسلوب الاشوري . فهذا الامر كان من شأن النحات الاشوري المستوعب لهذا الاسلوب والذي تدرج في استيعاب حلقاته خطوة بعد خطوة.

ومجاميع العاجيات المكتشفة في كالح ذات اشكال ومواضيع وصناعة وتفاصيل ومميزات تختلف وتتباين بين مجموعة واخرى . فنماذج العاجيات بالاسلوب الفينيقي تعرض قطعاً عاجية مختلفة الحجوم ومتعددة المواضيع فمن نماذج هذه المدرسة موضوع اللبوة التي تفترس الصياد الذي سقط تحتها (لوح ٦٦ ز) والسيدة في الشباك (لوح ٦٦ حـ) والبطل الذي يقتل تنينا (لوح ٦٦ أ) ومخلوقات مركبة (لوح ٦٦ و) ووعول بين الاغصان (لوح ٦٦ ب) وموضوع البقرة التي ترضع عجلها (لوح ٦٦ ج) وموضوع الملاك المجنح المصور بهيئة شاب يلبس التاج المصري ويمسك باغصان اللوتس (لوح ٦٦ د ، هـ) . والاسلوب الفينيقي في هذه العاجيات يضم تفاصيل تقنية غير قليلة . منها استخدام التطعيم بوحدات ملونة ، وكذلك استعمال التخريم بحيث تشاهد بعض الفراغات في اللوح وهي نافذة الى الجهة الاخرى من القطعة (لوح ٦٦ أ ، ب) .

اما العاجيات بالاسلوب السوري فمكونة على الاغلب من الواح بالنحت البارز ثبتت مع بعضها بشكل لوح كبير ، الغرض منه تزيين جانب سرير او حتى مقدمة عربة (لوح ٦٧ هـ ، و) . ومواضيع هذا الاسلوب تتألف من رجال ونساء سائرين او جالسين يمارسون اعمالا طقوسية هي تحريك

ومسك اغصان ازهار اللوتس (لوح ٦٧ أ ــ ج) • غير ان الاسلوب السوري يعرض مواضيع اخرى منها الحيوانات والمخلوقات المركبة الحارسة (لوح ٦٧ د) ، وحتى اشخاص (لوح ٦٧ ز) •

اما نماذج العاجيات المنفذة بالاسلوب الاشوري فهي تعرض الواحا بالنحت البارز ، احدى تلك الالواح تمثل ملكا اشوريا لعله اشور ناصربال الثاني (لوح ٦٨و) • كما تعرض موضوع تقديم الهدايا من قبل الغرباء كما هو الحال على شريط عاجي نفذ الموضوع عليه بطريقة التحزيز (لوح ٥٤ أ ، ب لوح ٦٨ أ ، ج) • وهو موضوع يحاكي النحت البارز على المسلة السوداء وهو على اغلب الظن من زمن شيلمنصر الثالث • كما تعرض اشكالا محورة للانسان (لوح ٦٨ ب) او مخلوقاً مركباً (لوح ٦٨ هـ) • وعلى قبضة مضرب ذباب من زمن اشور بانيبال (لوح ٦٨ د) ظهر موضوع لرجلين يسجدان امام شجرة الحياة الاشورية •

٥ ــ النحت في العصر البابلي الحديث

تم في هذه الفترة اعادة تشييد مدينة بابل على اسس جديدة في التخطيط والعمران لم يسبق لذلك مثيل قبل هذه الفترة كما عمت النهضة العمرانية سائر المدن • وفي هذا العصر استخدم الطابوق بشكل اساسي في اقامة المباني واصبح الجدار في قصور ومعابد بابل هو اللوحة الفنية التي مارس عليها الفنان البابلي براعته • ومن الجدير ان نشير الى ان النحاتين والمهندسين في العصر البابلي الحديث لم يستعملوا طريقة الاشوريين في تزيين المداخل والجدران بالمنحوتات • فلربما اعتبروا ذلك امراً غريباً عليهم وان الطريقة الاشورية في تزيين المباني لابد انها اعتبرت من قبلهم ذات لمسات شمالية •

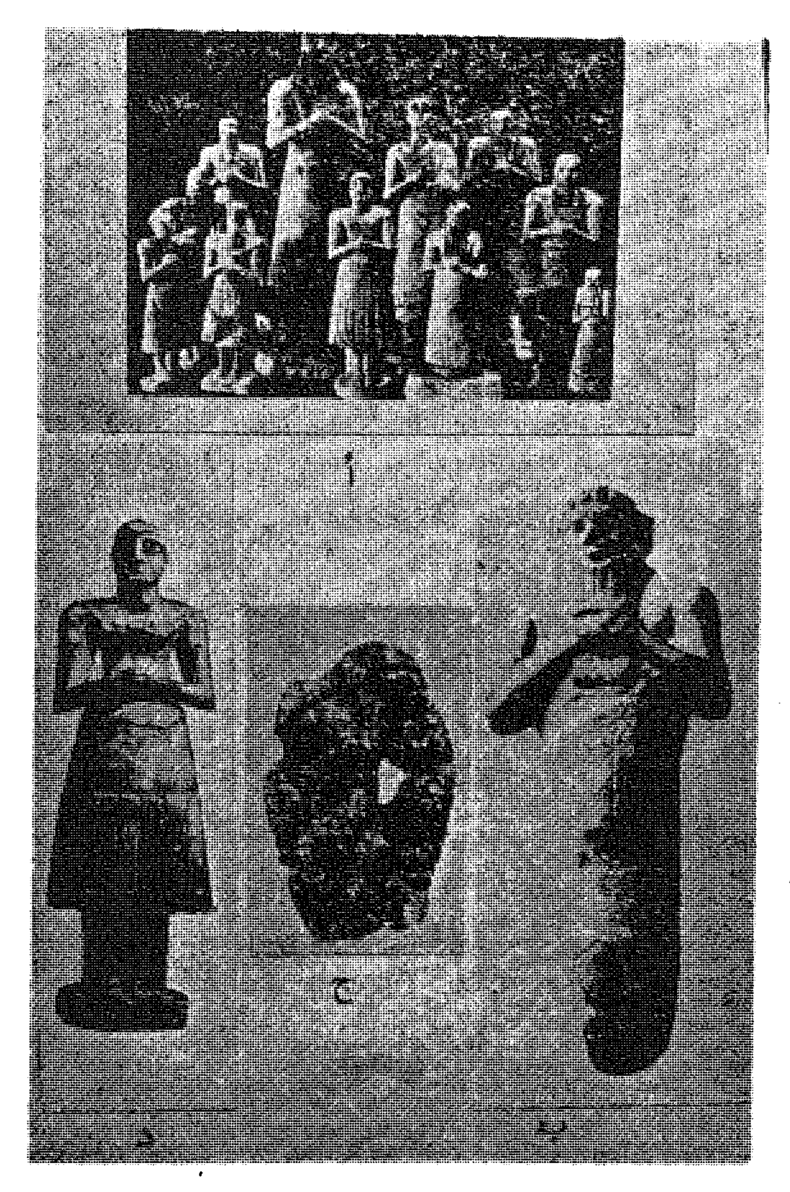
ان النحات البابلي على العموم مارس النحت البارز الذي يعالج الاجسام بشيء من التجسيم وهذه هي الطريقة المتبعة في بابل منذ القديم وظلت

مستحبة فيها على مر العصور • ومن امثلة النحت البارز التي سبقت نبوبلاصر ولو لوقت غير قصير هي تلك المسلة التي تعود الى الملك نابو ــ اپــلا ايدنا (من القرن التاسع ق•م) فقد اقيمت بمناسبة ترميم وصيانة معبد شمش في سپار (لوح ٣٧أ) • فهذه المسلة ترينا مشهدا في القسم الاعلى منها حيث ظهر الاله شمش جالسا على عرشه المزين بزوج من مخلوقات مركبة نصفها انسان والنصف الاخر بهيئة ثور • كما نرى الاله شمش وقد احتمى تحت مظلة يتقدمها منضدة عليها قرص نحت وجهه بنجمة رباعية ذات اربعة شعاعات • بينما ظهر ثلاثــة من المتعبدين بحجوم صغيرة يتقدمون نحو الاله • كما يفصل بين هذا المشهد والكتابة على المسلة شريط من زخرفــة بخطوط متموجة • وهناك مسلة بابليه اخــرى احدث عهدا تعود الى العاهل البابلي مــردوخ بلادان (٧٢١ ــ ٧١١ ق • م) الــذي عاصــر ســرجون الثاني وابنــه ســنحاريب (لوح ٣٨أ) • وهــذه المســلة على غــرار احجــار الكــدورو ترينــا بشــكل واضــح كيف اعطى النحات البابلي التجسيم المميز لجسم الانسان • ففي الحقل الاعلى ظهرت رموز الالهة البابلية كما ظهر في المشهد الرئيس الذي يمثل العاهل مــردوخ بلادان مــع احــد حــلفائه وكلاهمــا نحتا نحتاً بارزا مجســما وبسطوح نفذت بدقــة وتقنية عالية • وهذا النوع من التنفيذ النحتي يذكرنا بالنحت البابلي على مسلة حمورابي المشهورة ، فالكتف مرتفع عن الجسم ، والوجه بشكله الجانبي يعطي مستويات مختلفة لتفاصيل الوجه وهذا النمط من المعالجة لم نجده في النحت الاشوري •

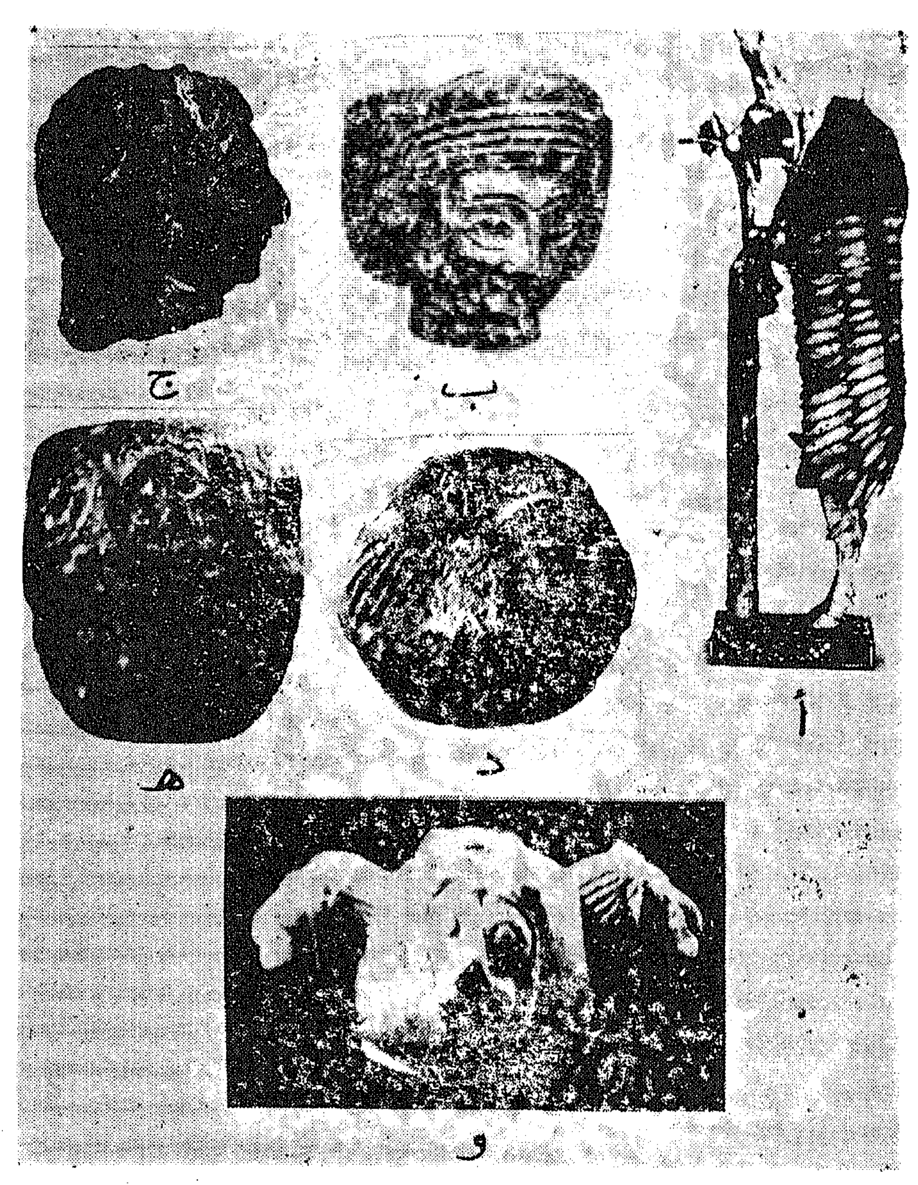
ان النحات البابلي الحديث قد التزم بهذا النهج من التجسيم فنشاهد ذات المعالجة في مســلة منحنية من الاعلــى للعاهل البابلــي نبونائيد (٥٥٥ ــ ٥٣٩ ق•م) وهو اخر ملوك العهد البابلي الحديث (لوح ٦٩أ) ، فيظهر الملك في هذه المسلة امام بعض رموز الالهة البابلية ماسكا عصا الملوكية بالطريقة التي شاهدناها على مســلة مردوخ بــلادان (لوح ٣٨أ) كما ان مقــدار

ارتفاع النحت البارز مع طريقة انجاز الوجوه هي واحدة في كلا المسلتين رغم الفاصل الزمني بينهما الذي يبلغ اكثر من نصف قرن ، ولنابونائيد عدد من المسلات الاخرى تشابه النموذج موضوع البحث ، فقد عثر على واحدة في مدينة حران بشمال سوريا كما نعرف اخرى وجدت في مدينة تيماء بالمملكة العربية السعودية ، وهي المدينة التي عاش فيها نابونائيد ردحا من الزمن ، ولكل من اشور بانيبال واخيه شمش ـ شم ـ اوكن مسلة منحوتة بالطريقة البابلية ، وكلتاهما وجدتا في بابل (لوح ٤٧ جـ ، د) ، فقد صور العاهلان بالنحت البارز المجسم وبوضعية امامية تقابل المشاهد وهما يحملان سلال التراب ، وهي معالجة لم نألفها في نحت المسلات من بلاد اشور ، لقد ابدع النحات البابلي الحديث في انجاز نحت الحيوانات بالنحت البارز ، وبالطابوق المقولب سواء المزجج منه كما هو الحال على جدران بوابة عشتار في بابل (لوح ٧٠ ب ، جـ) او غير المزجج كتلك الحيوانات التي تزين شارع الموكب (لوح ٧٠ أ) ، وهذه الحيوانات تعد جزءاً لا يتجزأ من الجدار حيث ان كل طابوقة من الطابوق المكون لهذه الحيوانات تدخل في صلب تكوين الجدار ، والحيوانات التي تتكرر على بعض جدران الابنية في بابل هي العجل (لوح ٧٠ أ) والاسد (لوح ٧٠ جـ) ومخلوق التنين المركب (الماشرشو) (لوح ٧٠ ب) ، واذا اردنا ان نرجع الى الاصول التي انحدرت منها هذه الحيوانات الثلاثة فاننا بلاشك سوف نجدها باشكالها وحركاتها المتكاملة في الفن الاشوري ، فالعجل والاسد نجدهما على جدران قصور دور شروكين (لوح ٦٩ ب ، جـ) وقد نفذا بالطابوق المزجج المسطح وليس البارز كما هو الحال في بابل (لوح ٧٠ أ ، جـ) ، اما مخلوق التنين فقد ظهر على العديد من المنحوتات الاشورية ومنها منحوتتا بافيان (لوح ٥٩ ب) ومعلثايا (لوح ٥٤ جـ) من زمن سنحاريب ، ان تنفيذ هذه التزيينات المكونة من الحيوانات الثلاثة يعتبر من الاستعمالات الفنية المعمارية الاساسية في تزيين جدران

المباني المهمة في بابل فهي تعود الى فترة البناء الكبرى لمدينة بابل في عهـــد الملك نبوخذنصر الثاني (٦٠٥ ـــ ٥٦٢ ق٠م) ٠ والطريقة التي استعملت فيها لوحات هذه الحيوانات على انها اجزاء من الجدران وكذلك كثرتها وتكرارها في اكثر من مناسبة يعيدنا الى استعمالات الطابوق التزييني الناتىء في واجهات معبد كرانداش في الوركاء (لوح ٣٨ د ، هـ) ٠ فاستعمال التزيينات الآجرية الناتئة ضمن بناء الجدار وتكوينه هي بلاشك طريقة بابلية ظهـــرت في العهد الكشي على يد فناني بلاد الرافدين ٠ وقد استمرت هذه الطريقة مألوفة في الجنوب ، غير ان هناك انقطاعات في سلسلة الوصل بين النماذج التي وصلتنا ، ولعل ذلك يعود الى تلف وفقدان العديد مـــن تلك النماذج نتيجة للصيانات والتجديدات او التخريبات التي طرأت على المباني في العصور المختلفة ٠ وقد اخذ الاخمينيون الذين جاءوا بعد العصر البابلي الحديث فكرة التزيينات الجدارية هذه وطبقوها على جدران قصورهم في مدينة برسيبوليس ٠



لـوح ـ ١

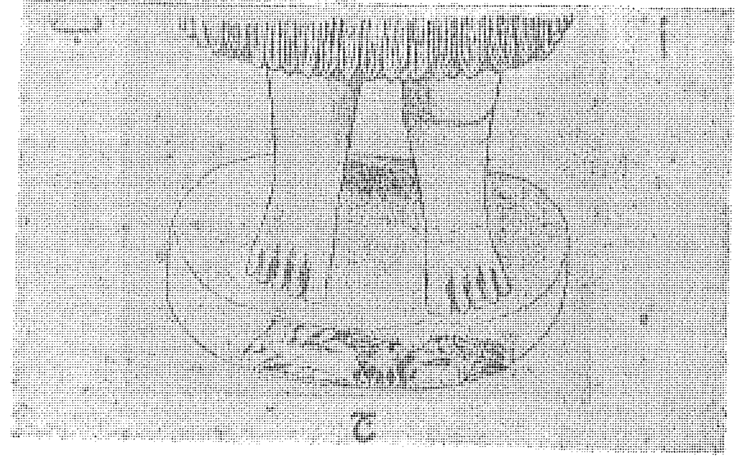


لوح ـ ٢

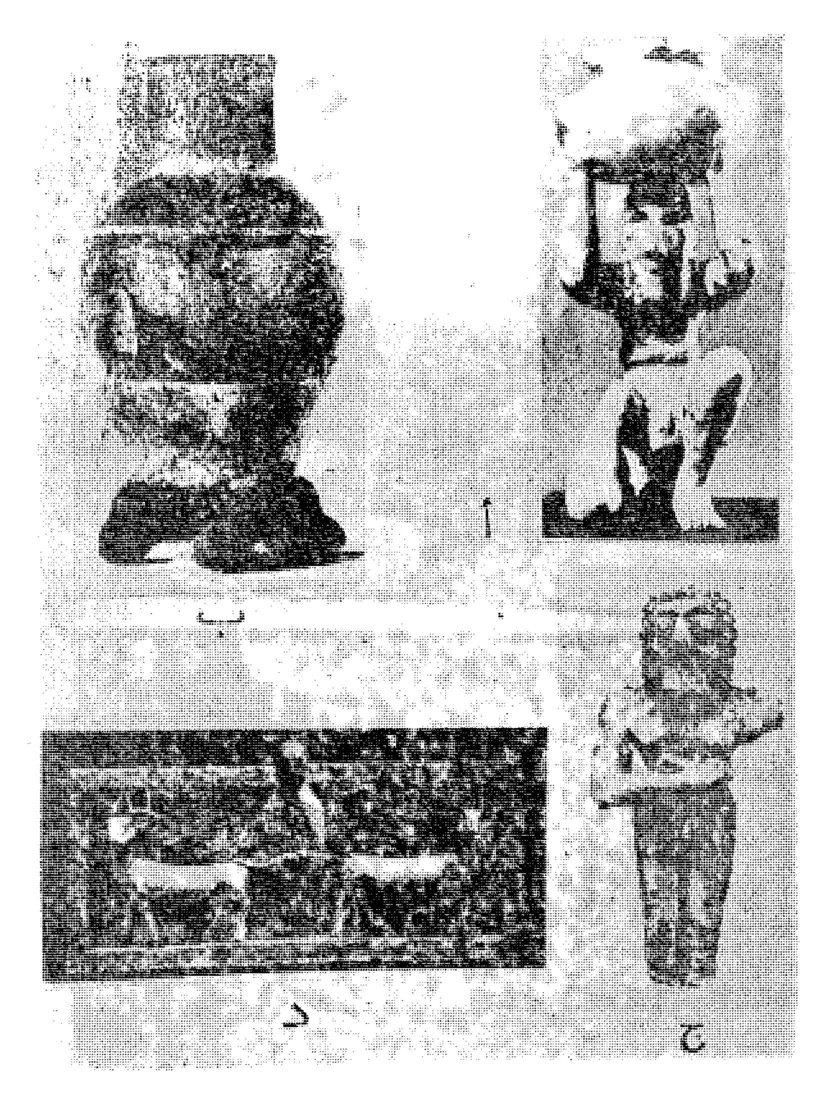


لـوح ـ ٣





لوح ـ ٤



لـوح ـ ٥



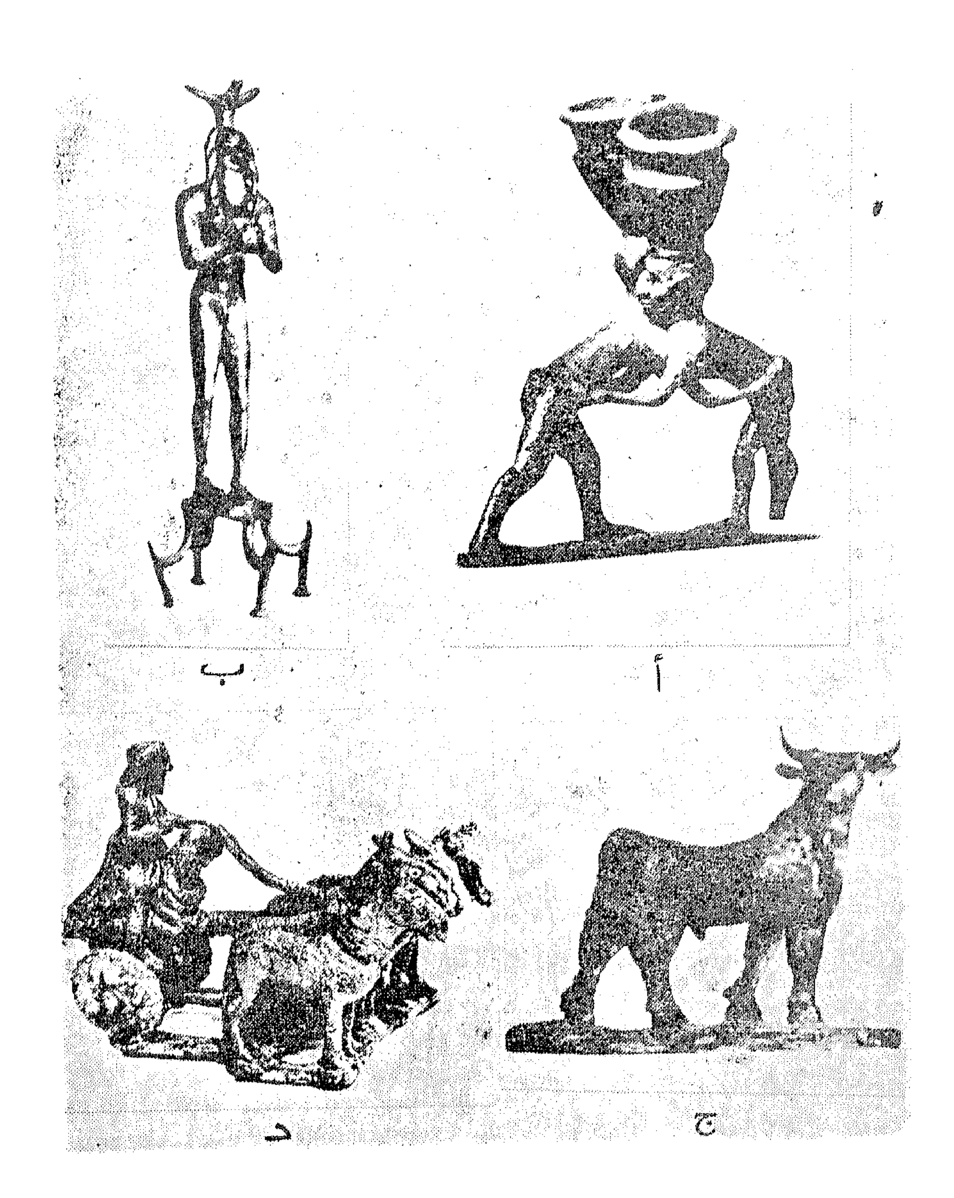
لوح ـ ٦



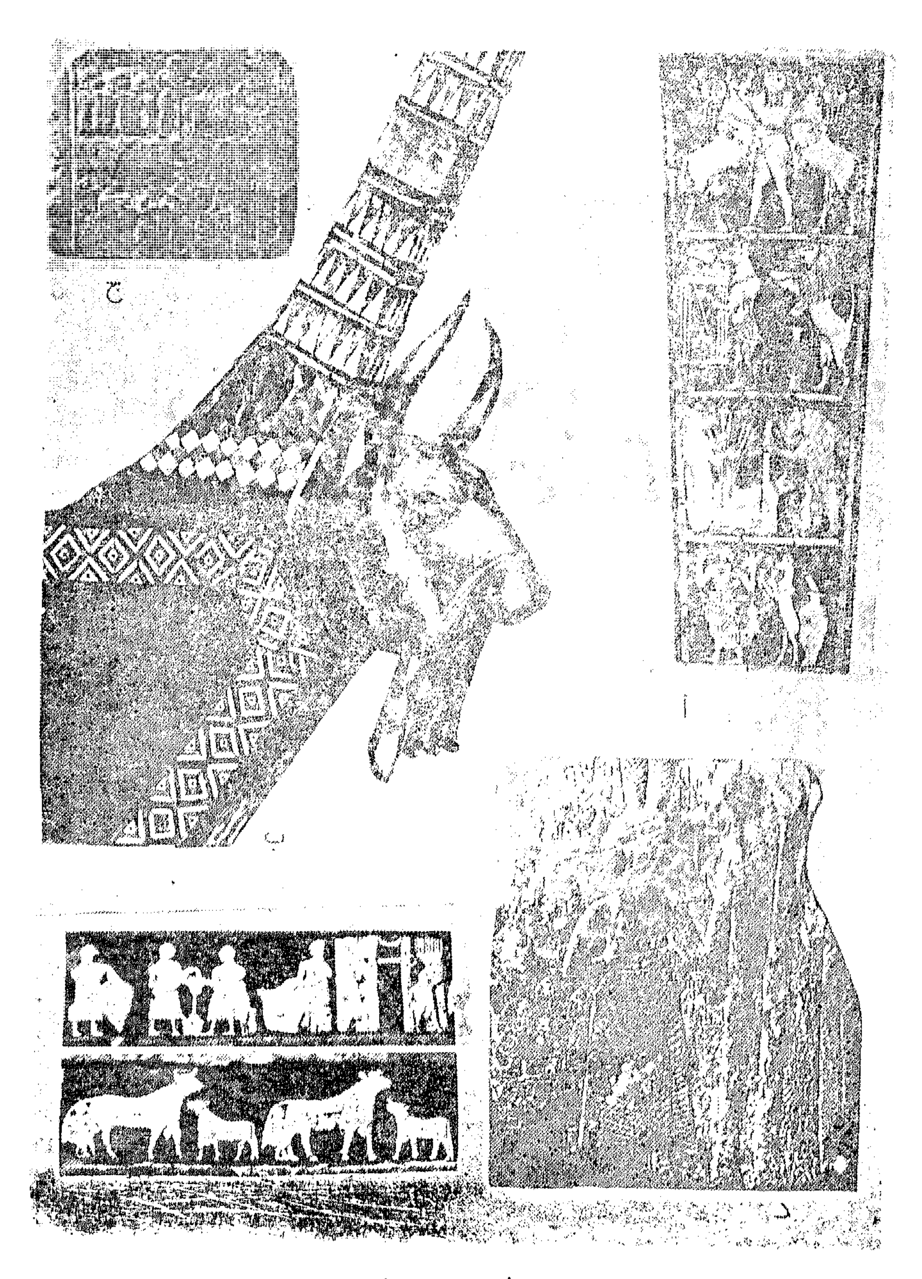
لوح - ٧



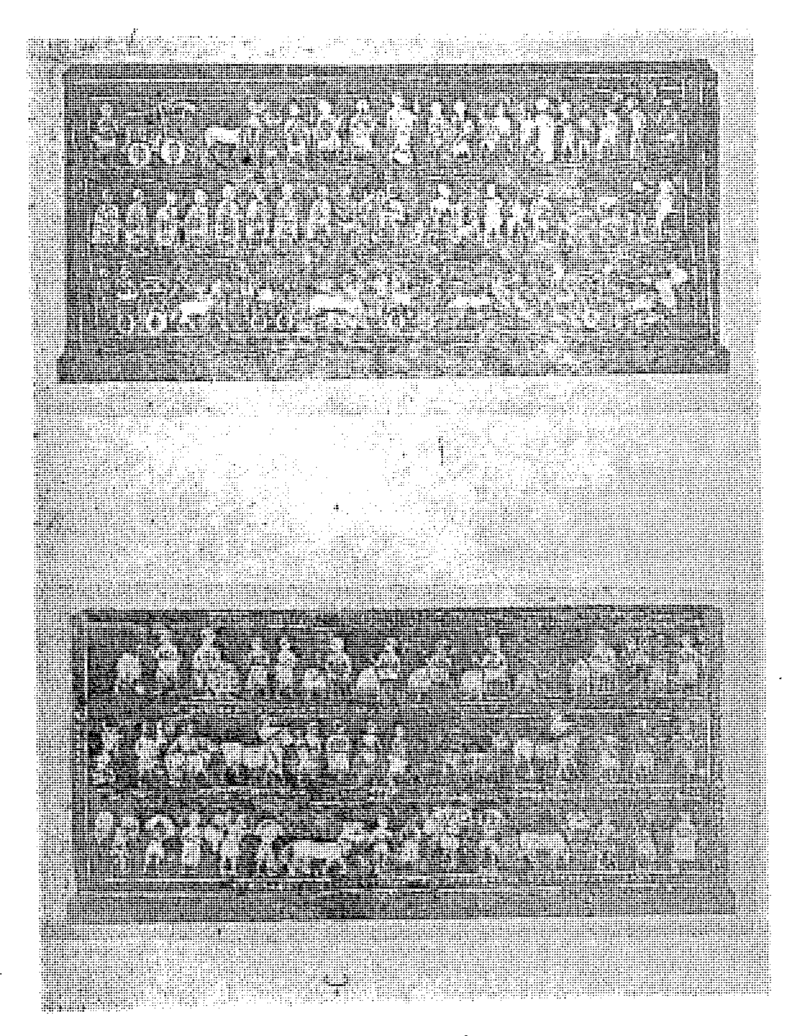
لوح — ٨



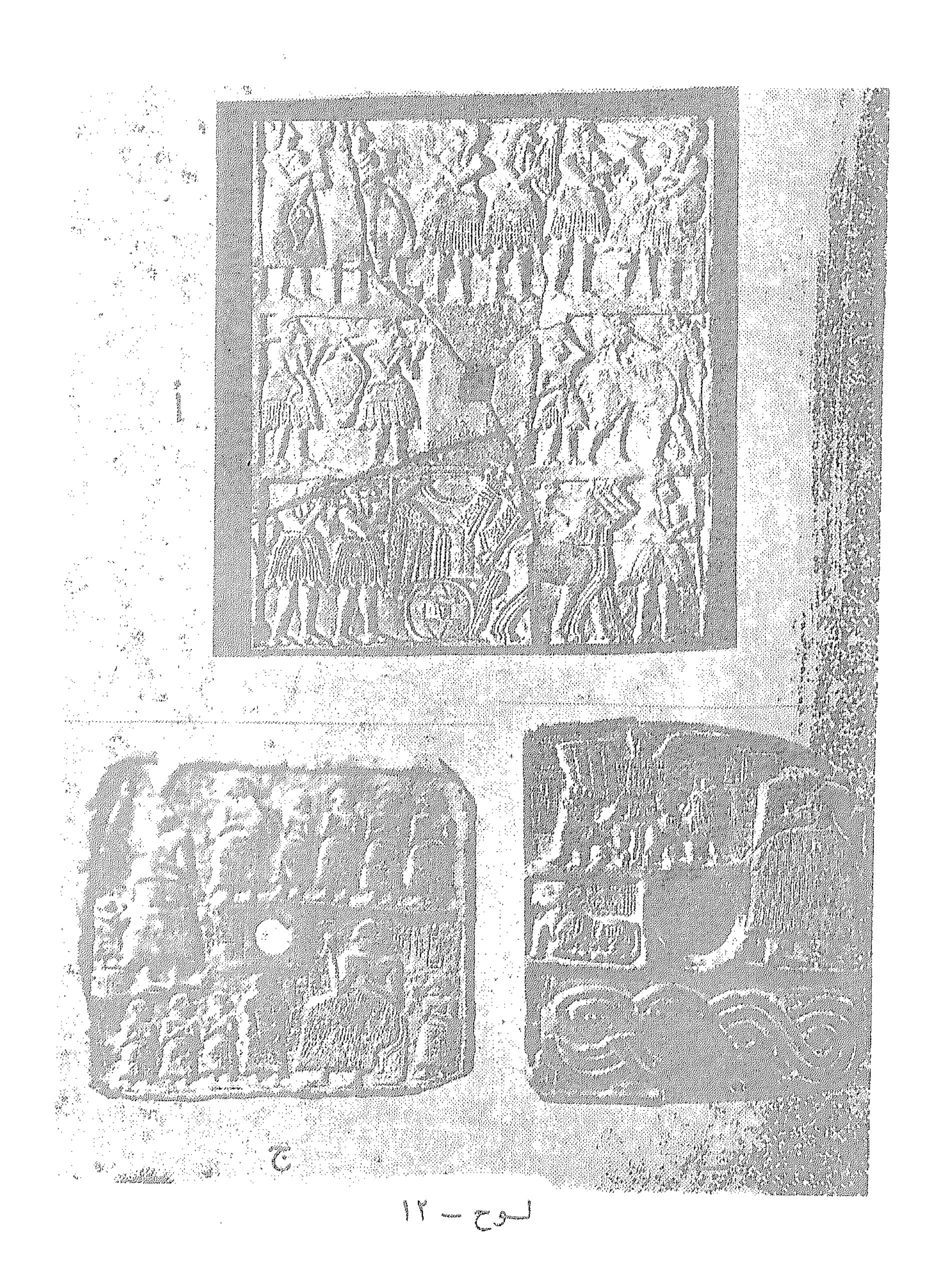
لوح ـ ٩



لـوح ـــ ١٠



لوح ــ ١١



لوح — ١٢



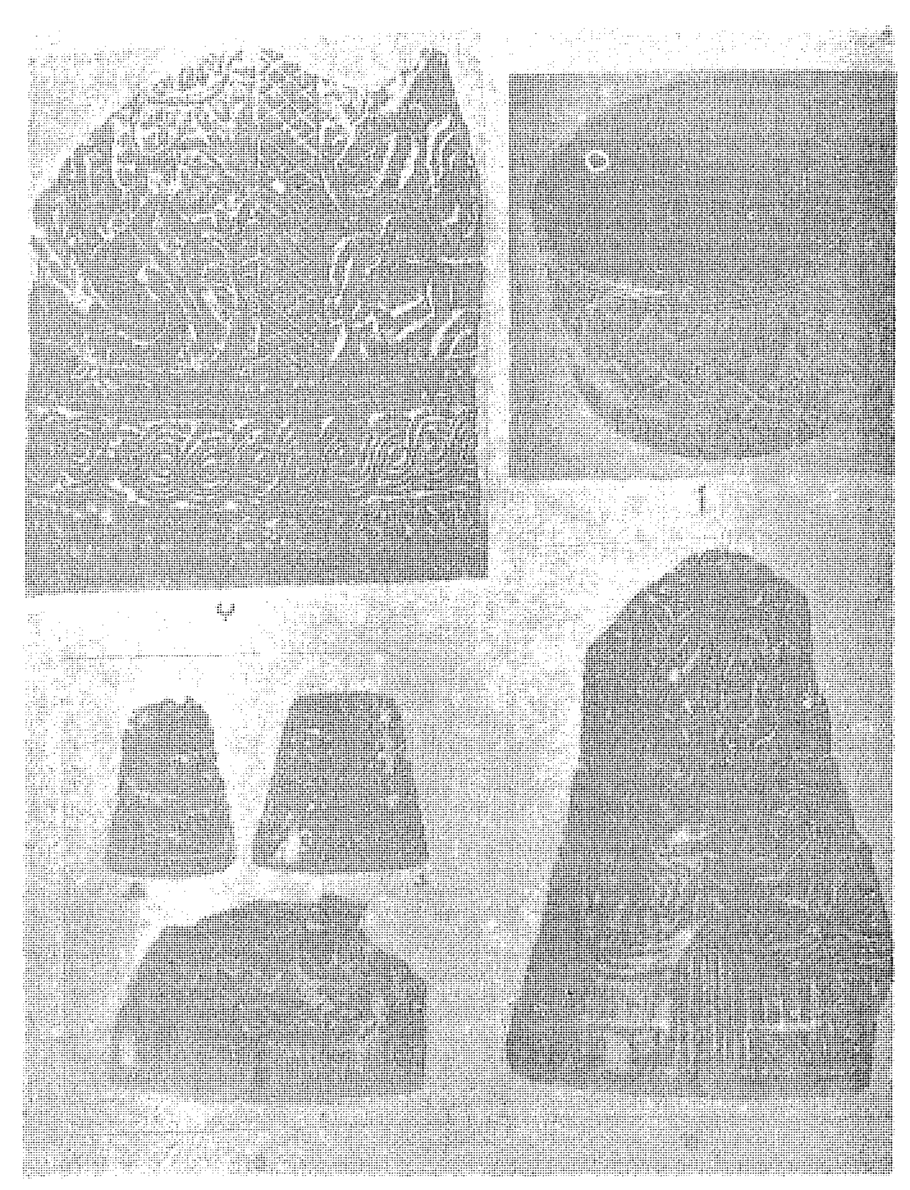
لـوح ــ ١٣



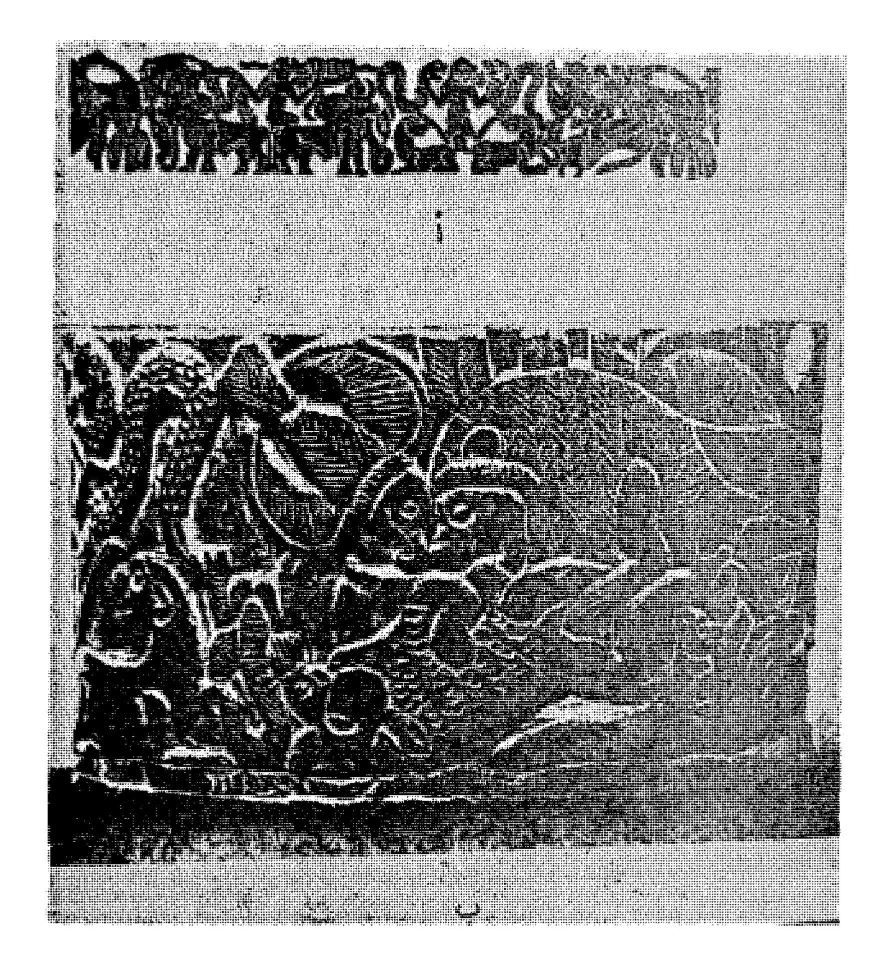
لوح — ١٤



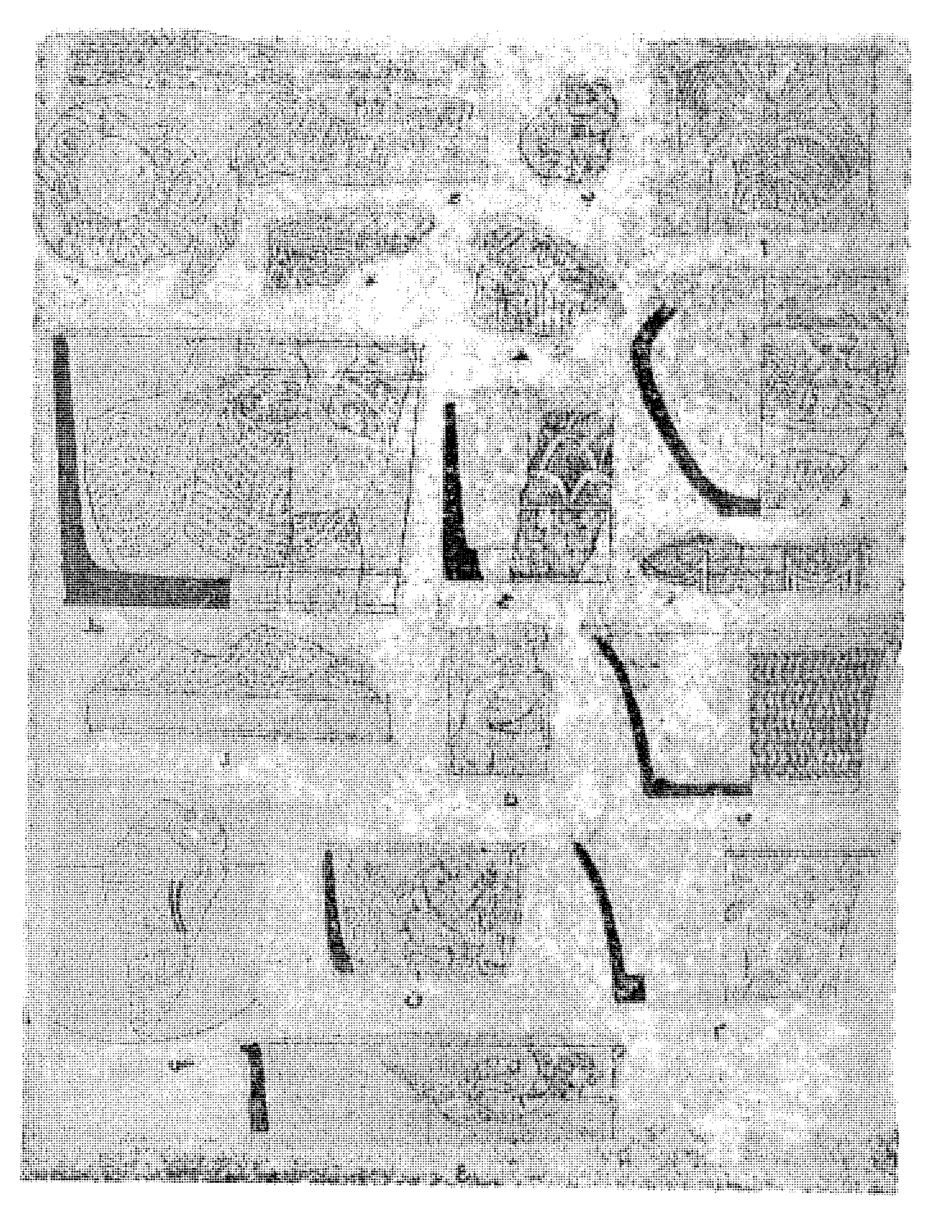
لوح – ١٥



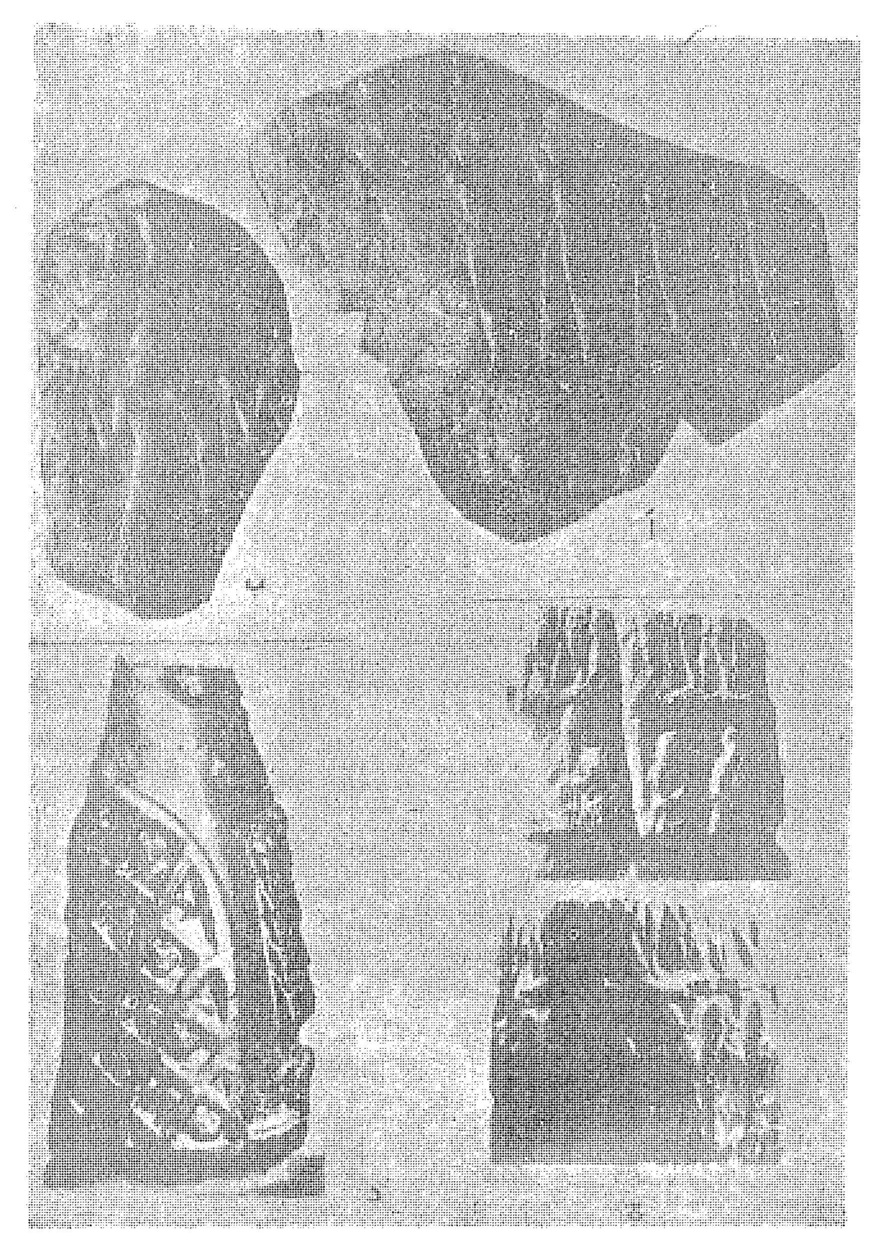
لوح — ١٦



لـوح ـ ١٧



لـوح – ١٨



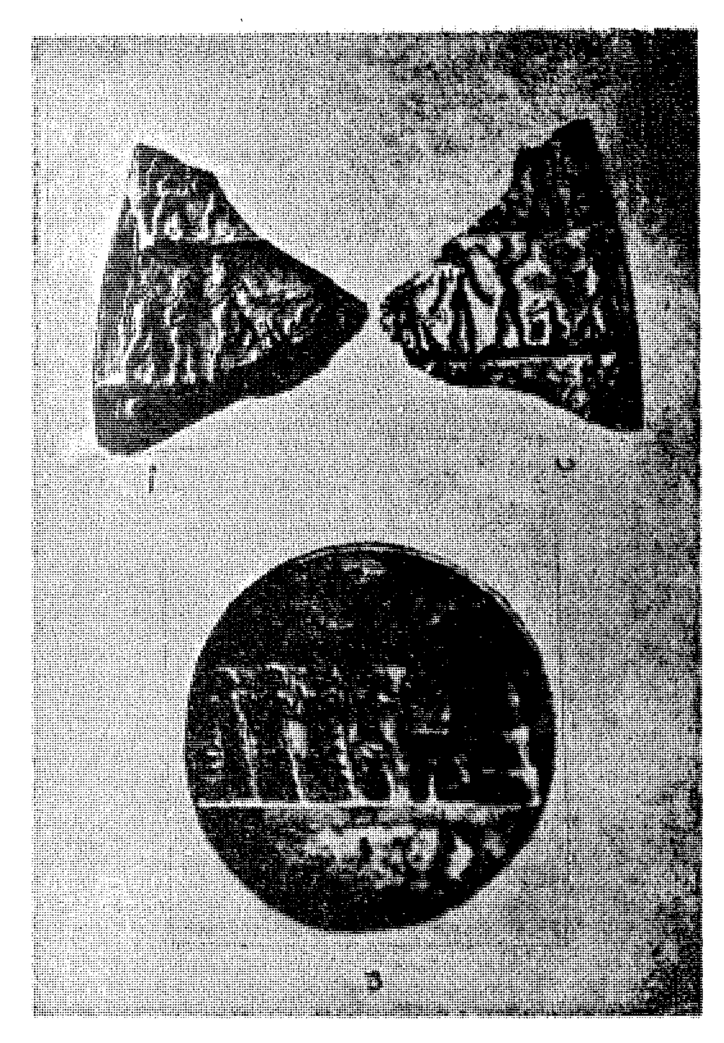
لوح ـ ١٩



لوح ـ ٢٠

لـوح ـــ ٢١





لـوح ــ ٢٢



لـوح ـ ٢٣



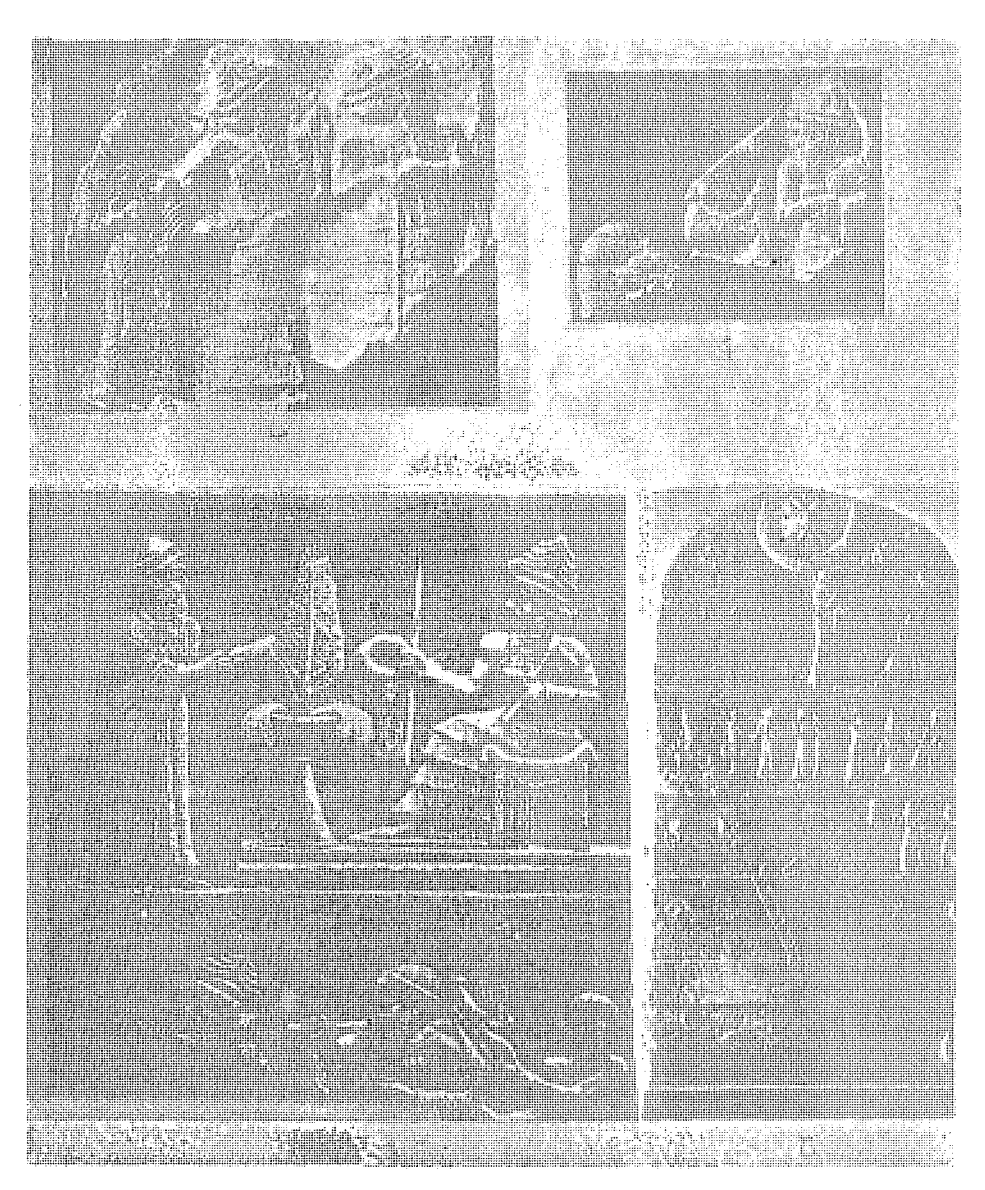
لوح — ٢٤



لـوح ـ ٢٥



لـوح ـ ٢٦



لوح ۲۷



لوح — ٢٨



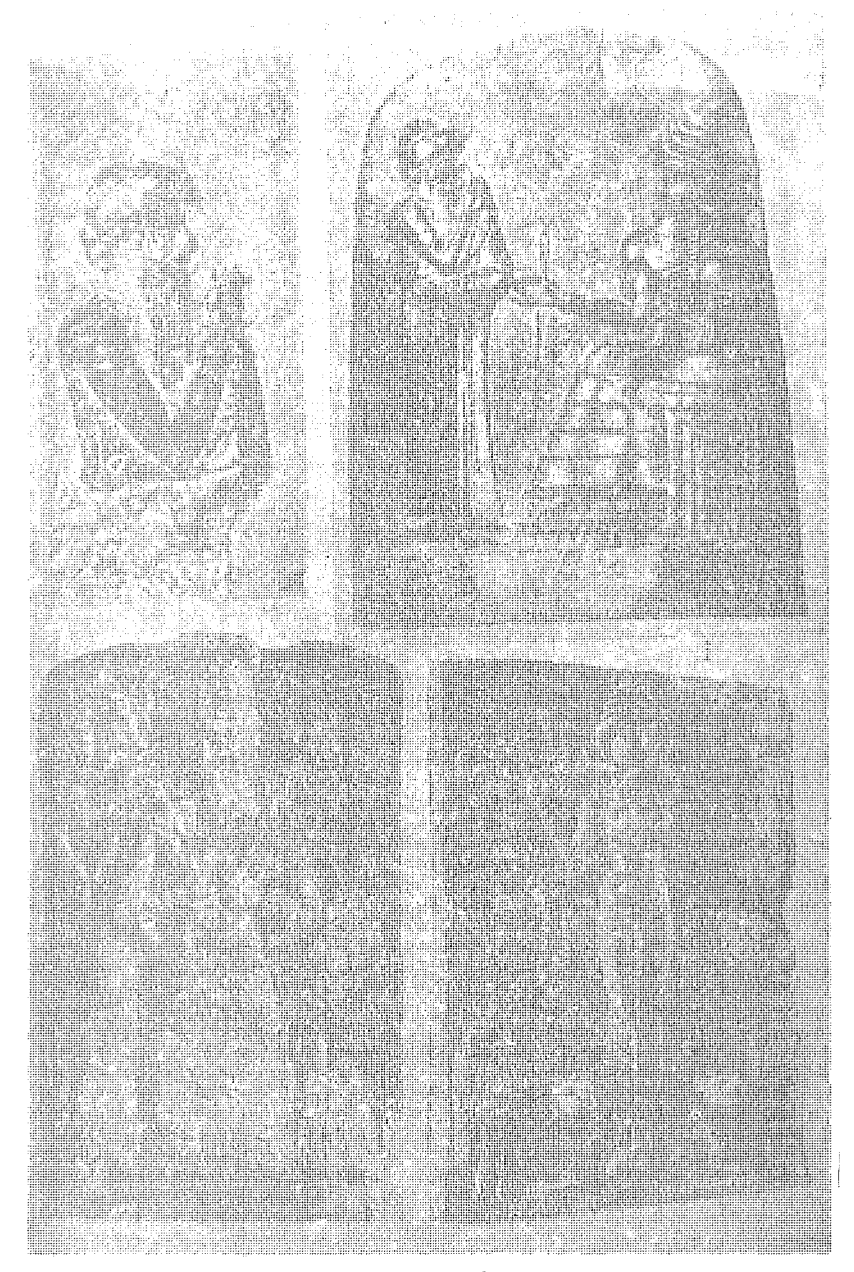
لـوح ـ ٢٩



لوح – ٣٠



لـوح ـ ٣١



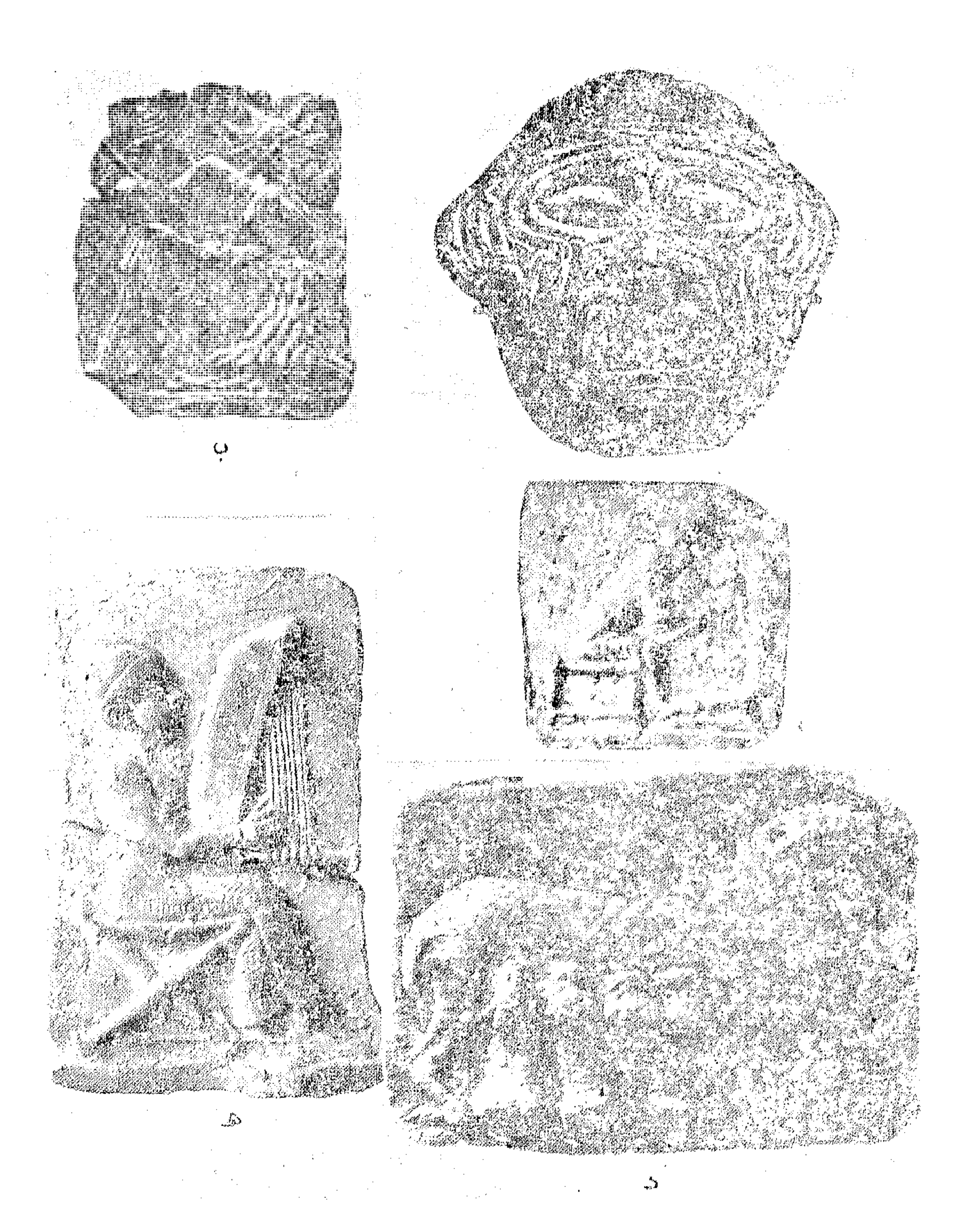
لـوح — ۳۲



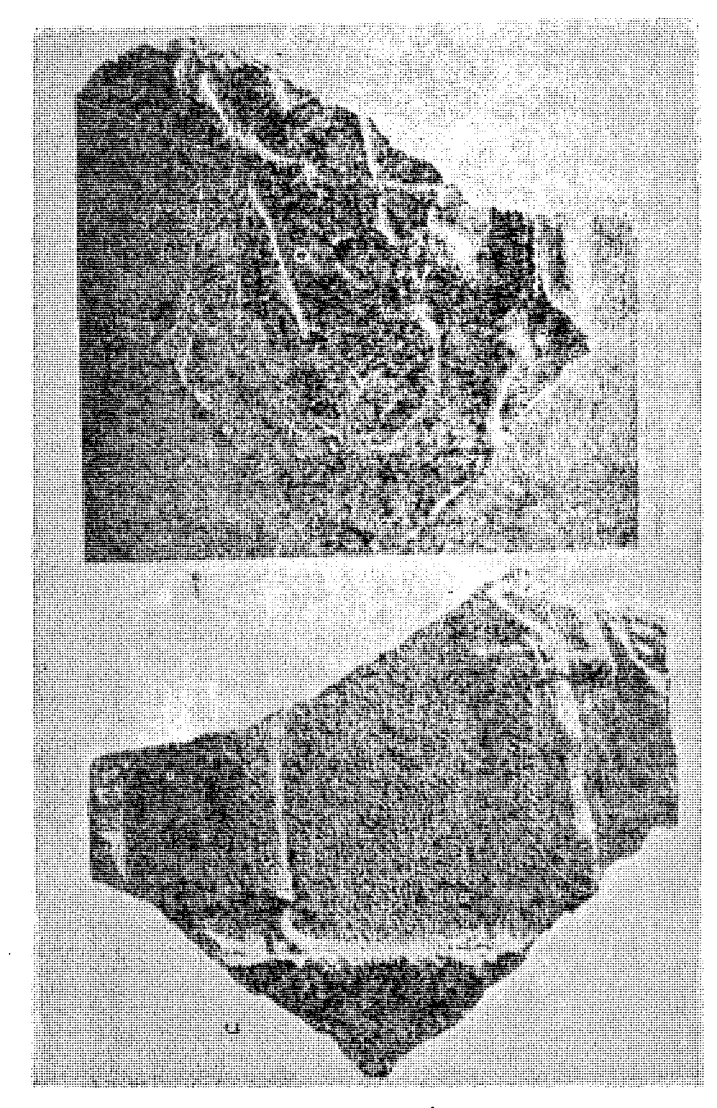
لـوح ــ ٢٣



لــوح ــ ٣٤



لـوح ــ ٣٥



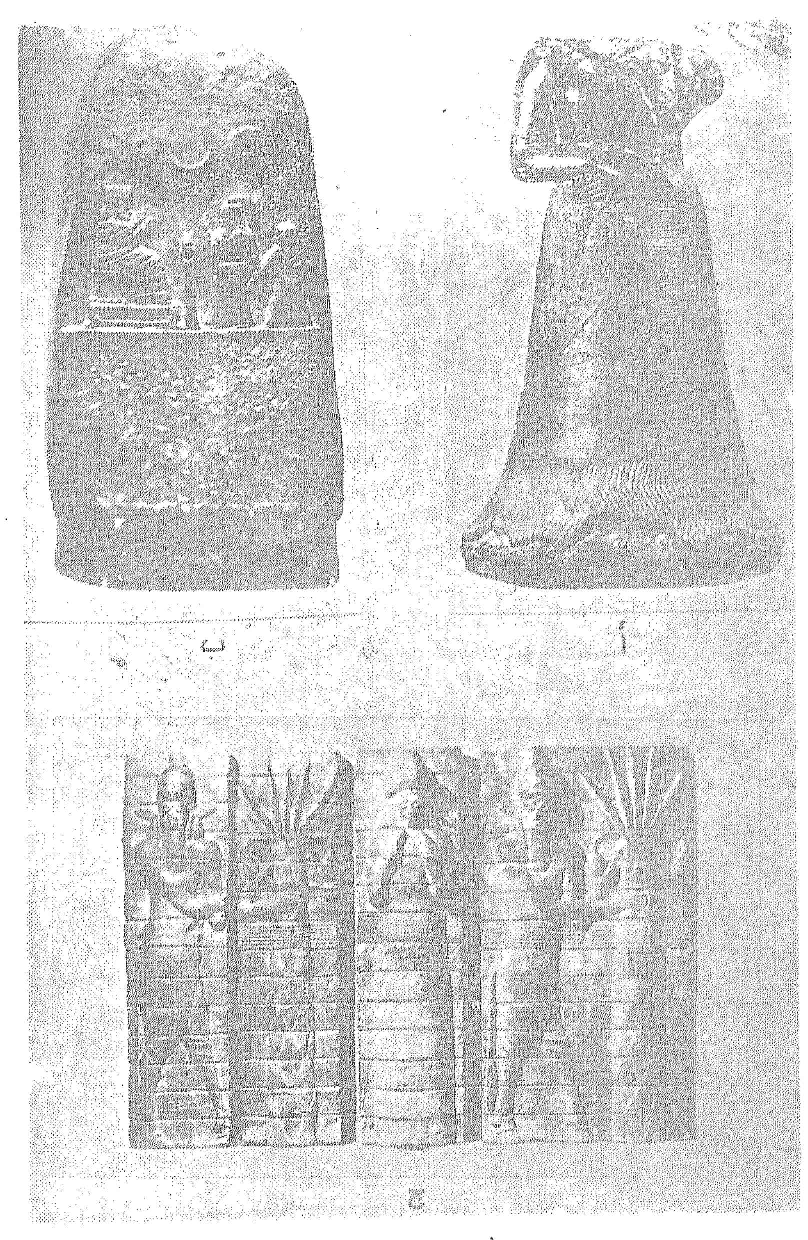
لـوح ـ ٣٦



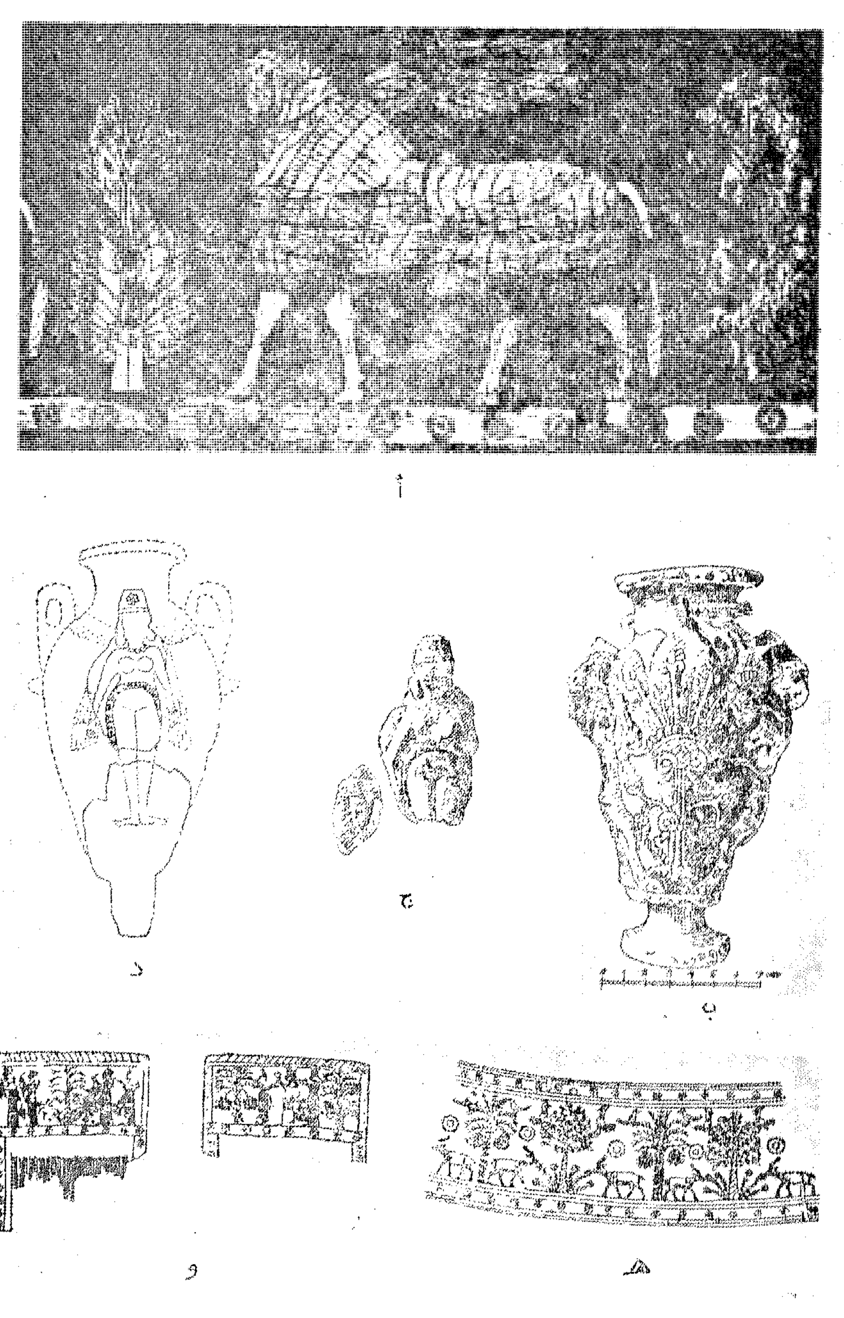
لـوح ـ ٣٧



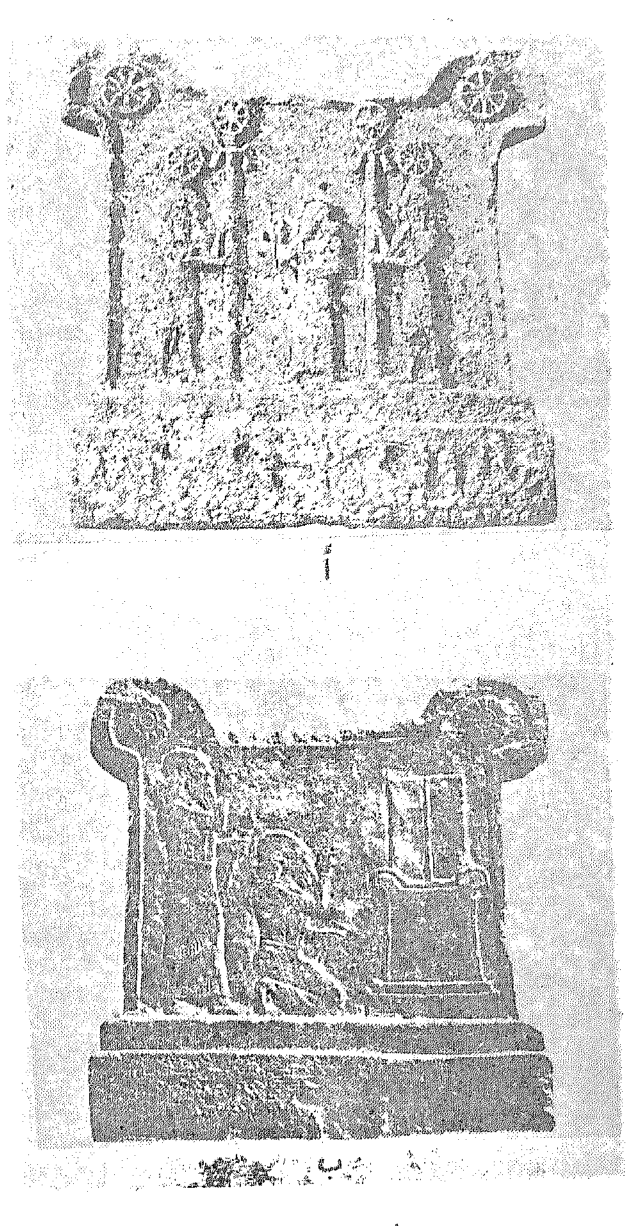
لـوح ــ ٣٨



لوح – ٣٩



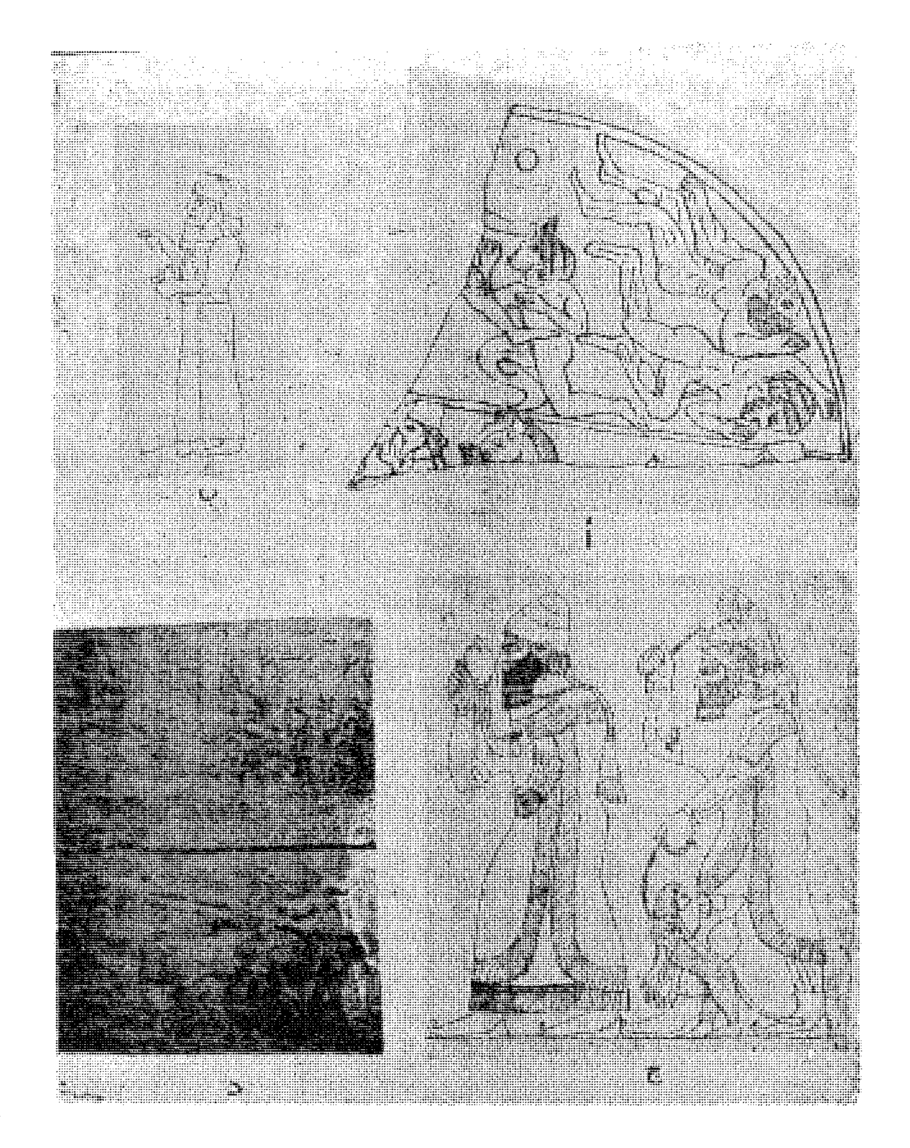
لـوح ـــ ٤٠



أ

ب

لـوح ـ ٤١



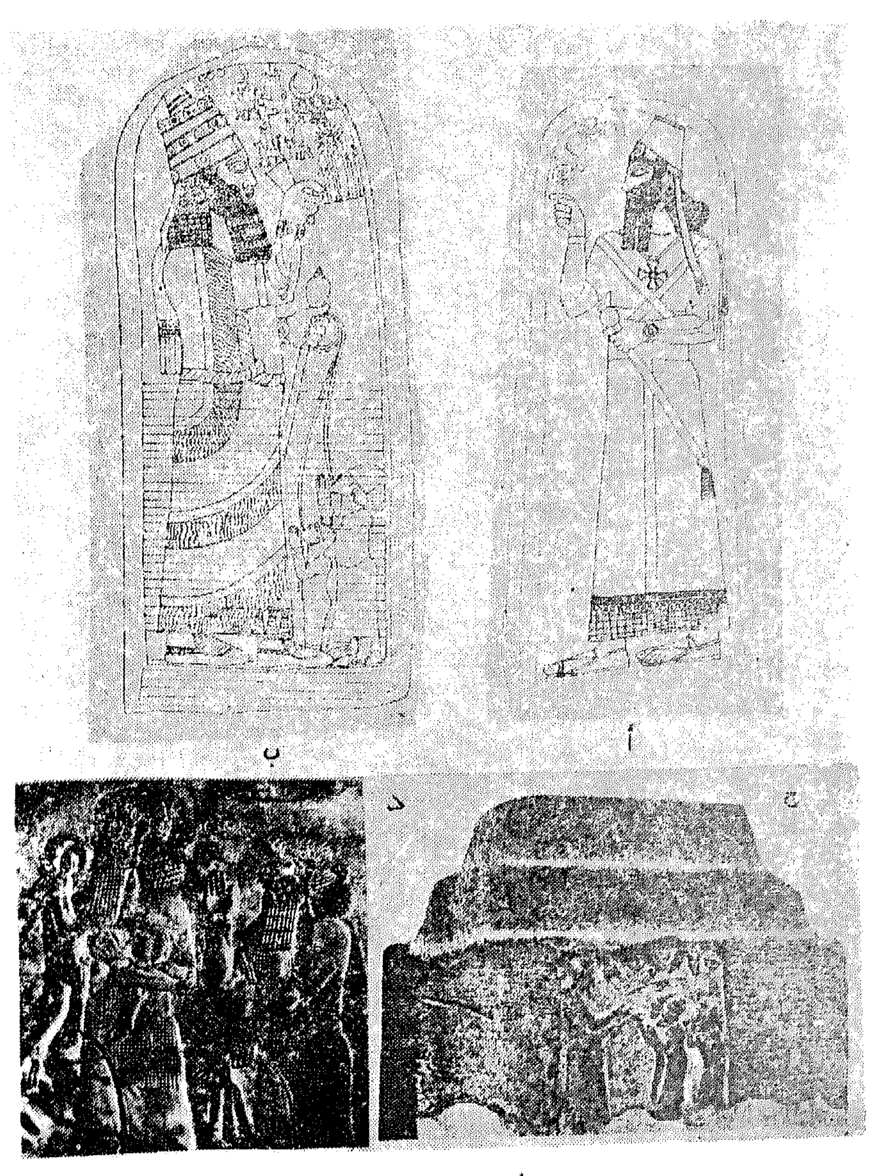
لــوح ـــ ٤٢



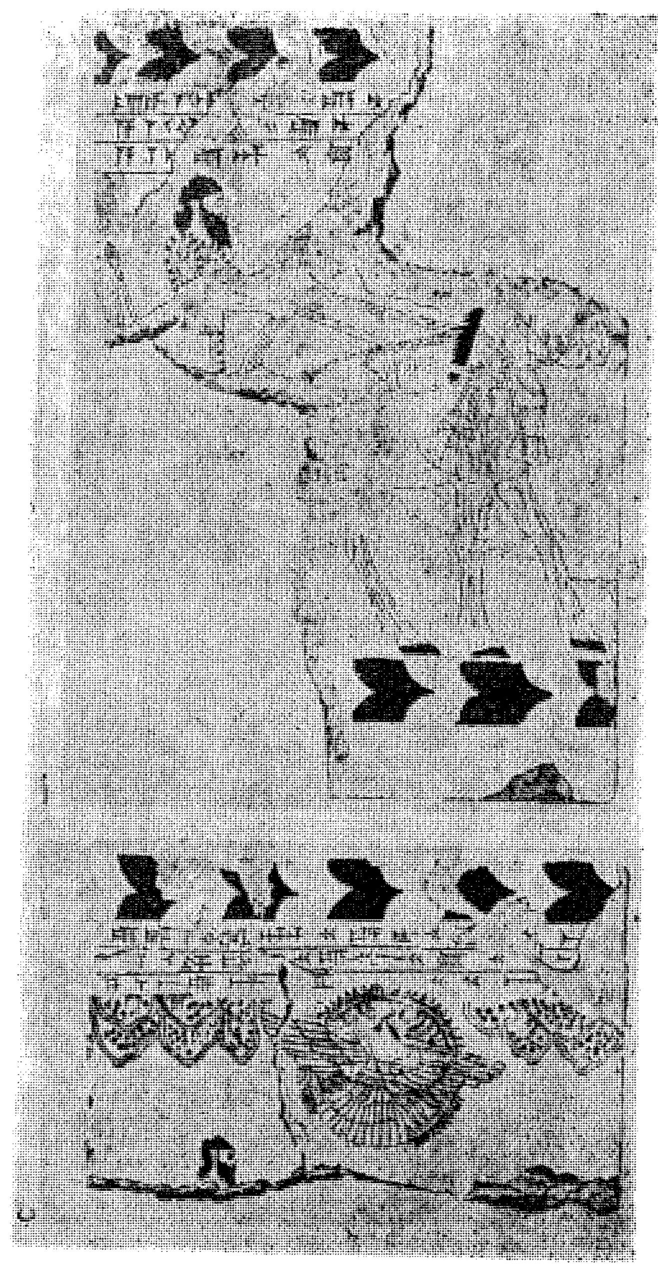
لوح ــ ٤٣



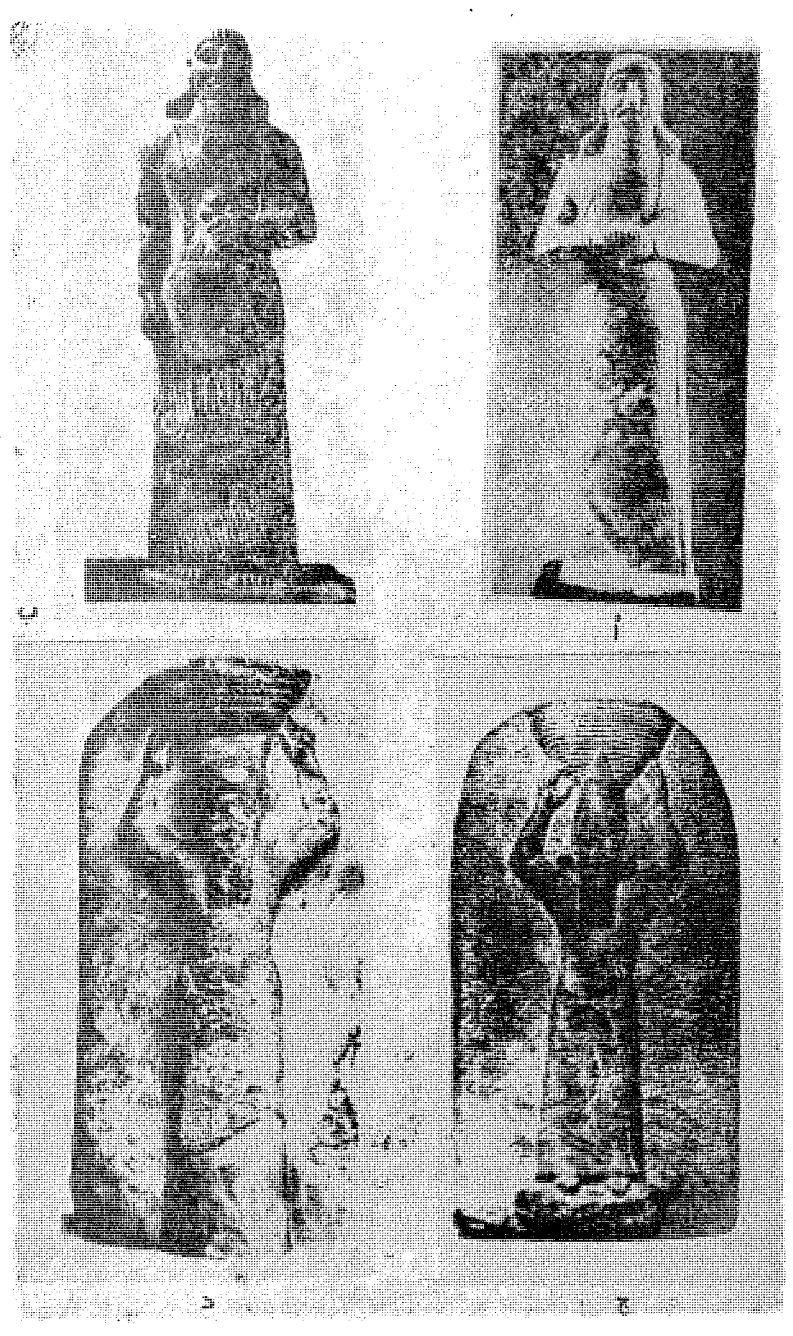
لوح ــ ٤٤



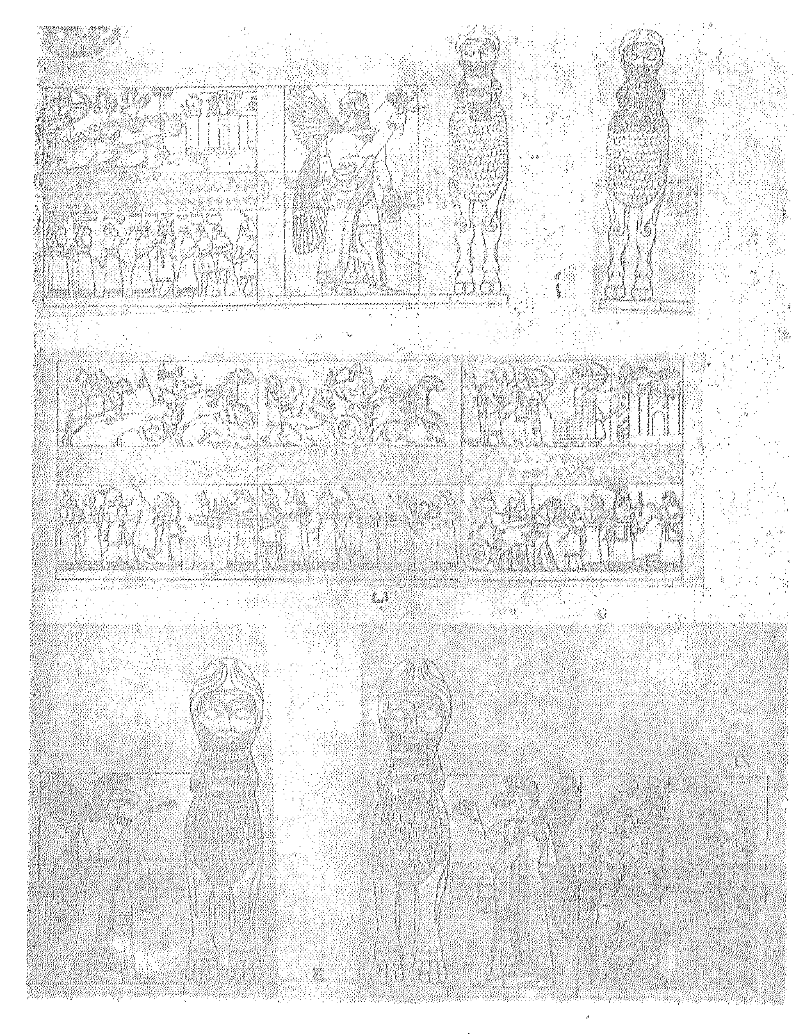
لــوح ــ ٤٥



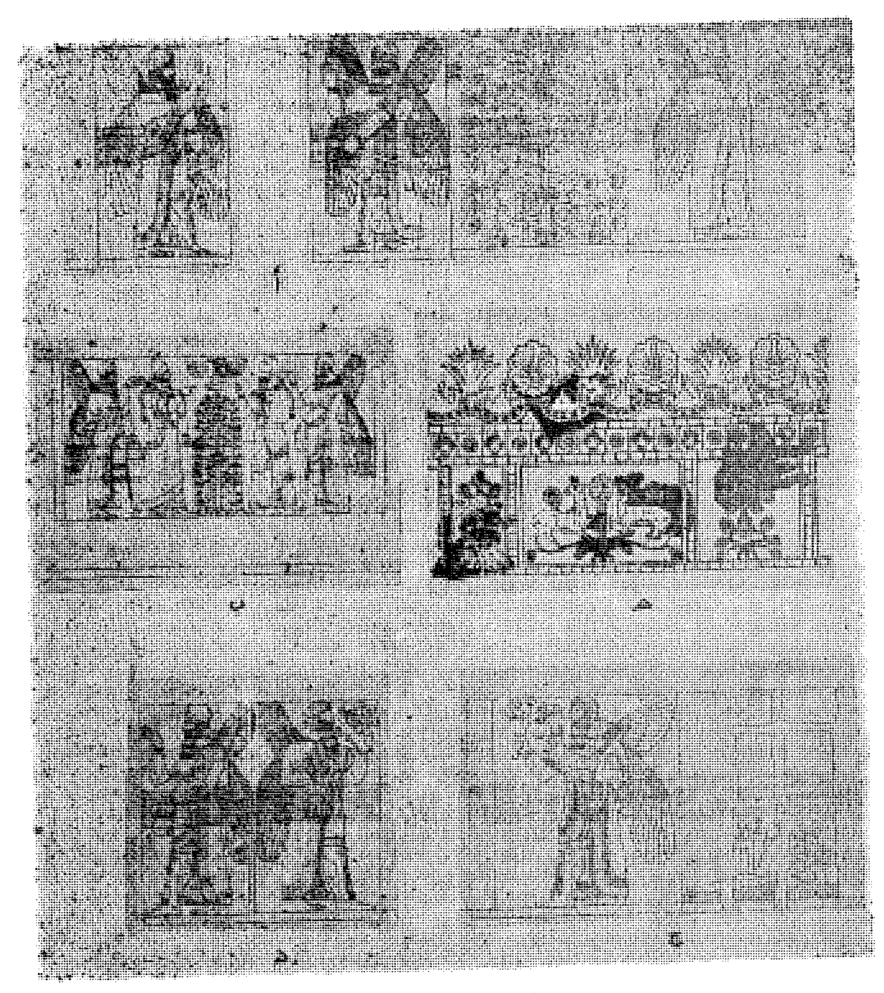
لــوح ــ ٤٦



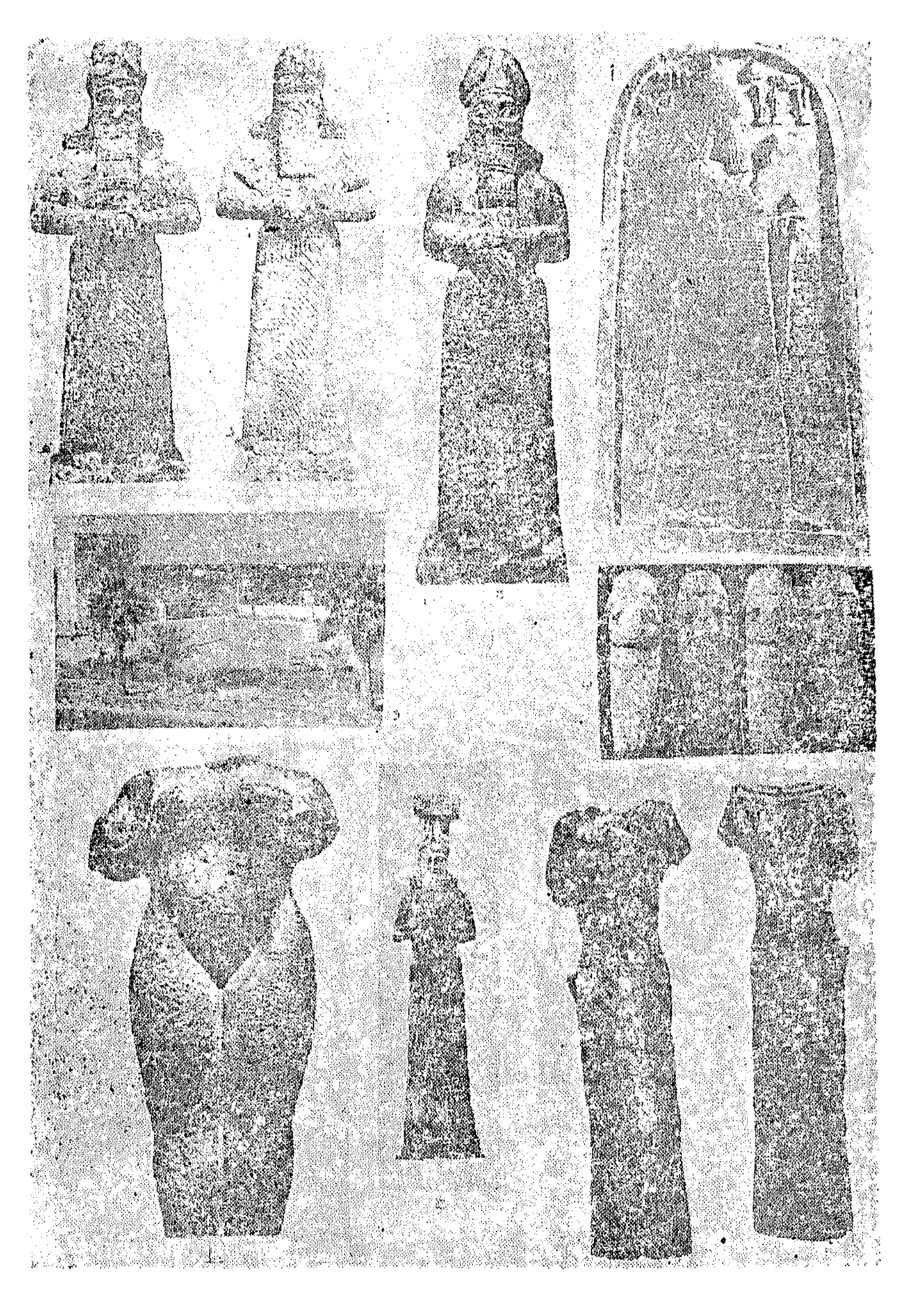
لـوح ــ ٤٧



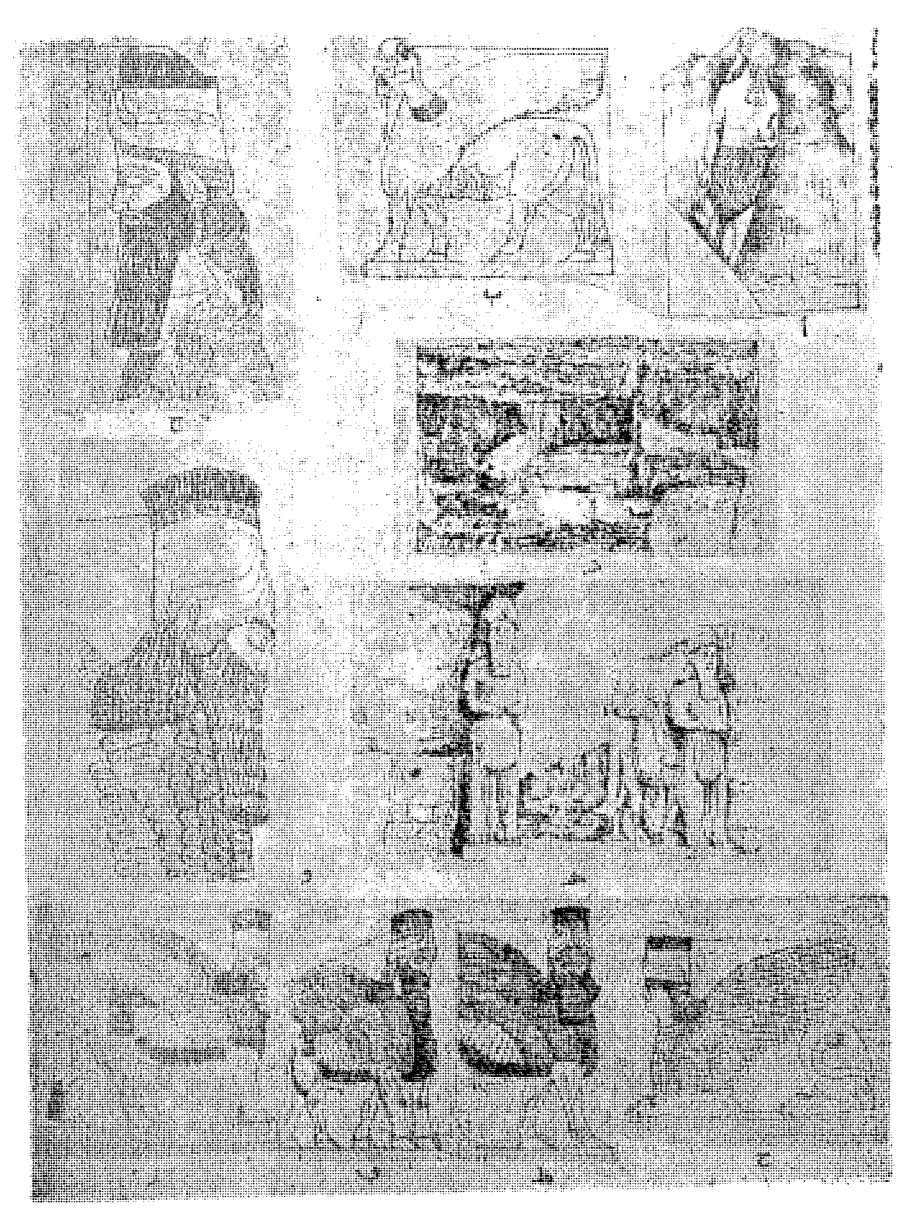
لوح — ٤٨



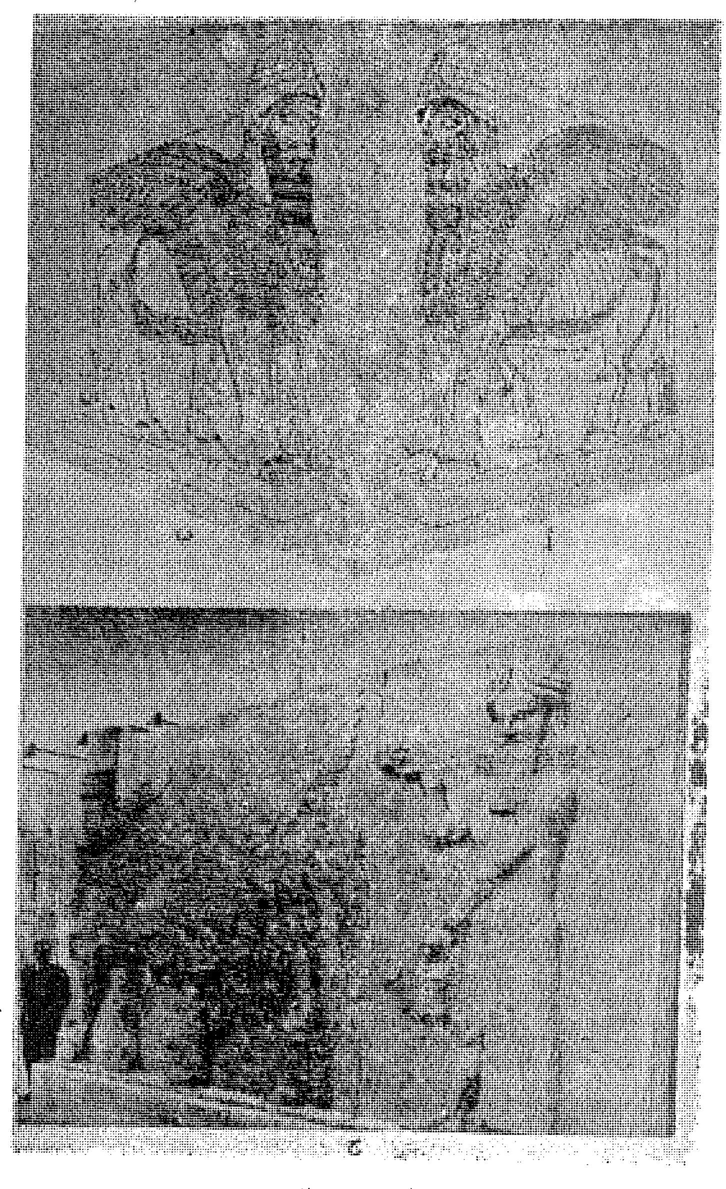
لـوح ــ ٤٩



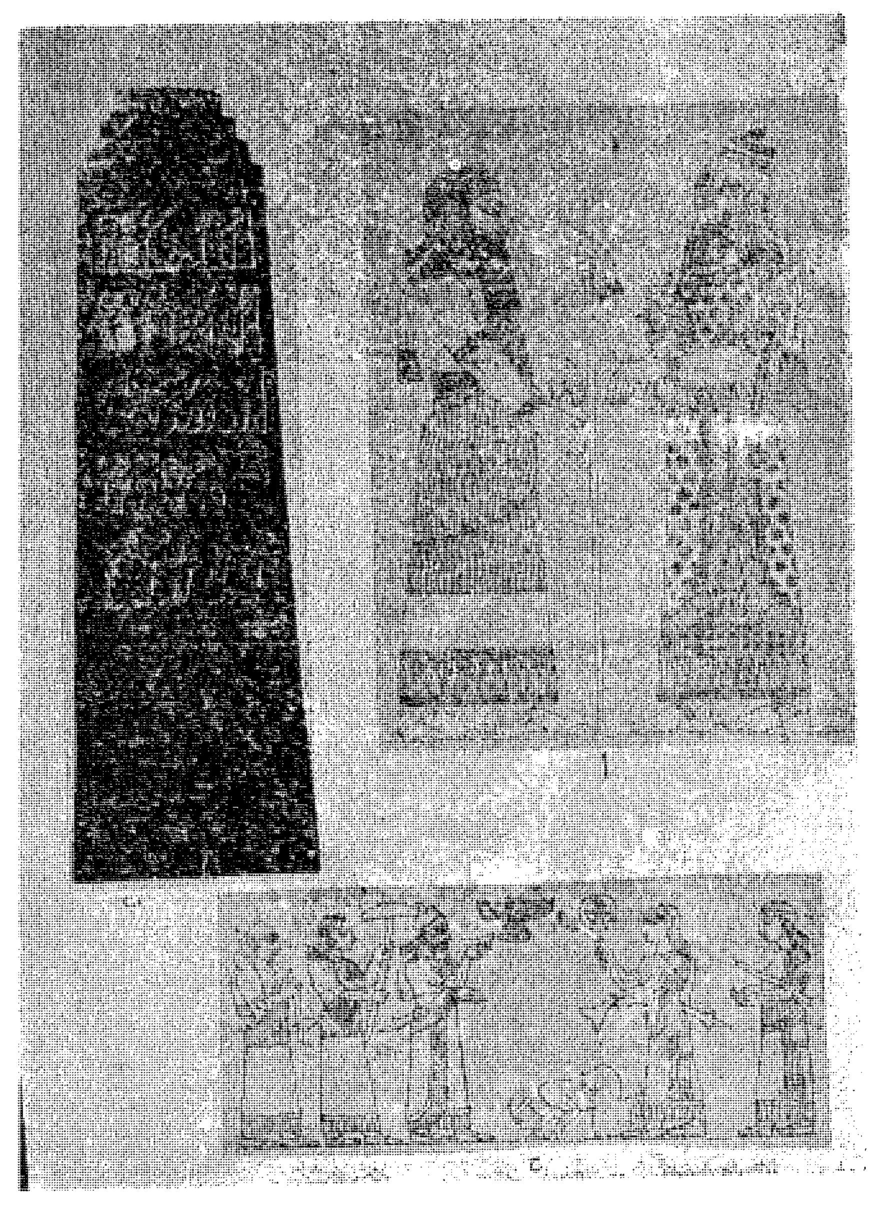
لـوح ـ ٥٠



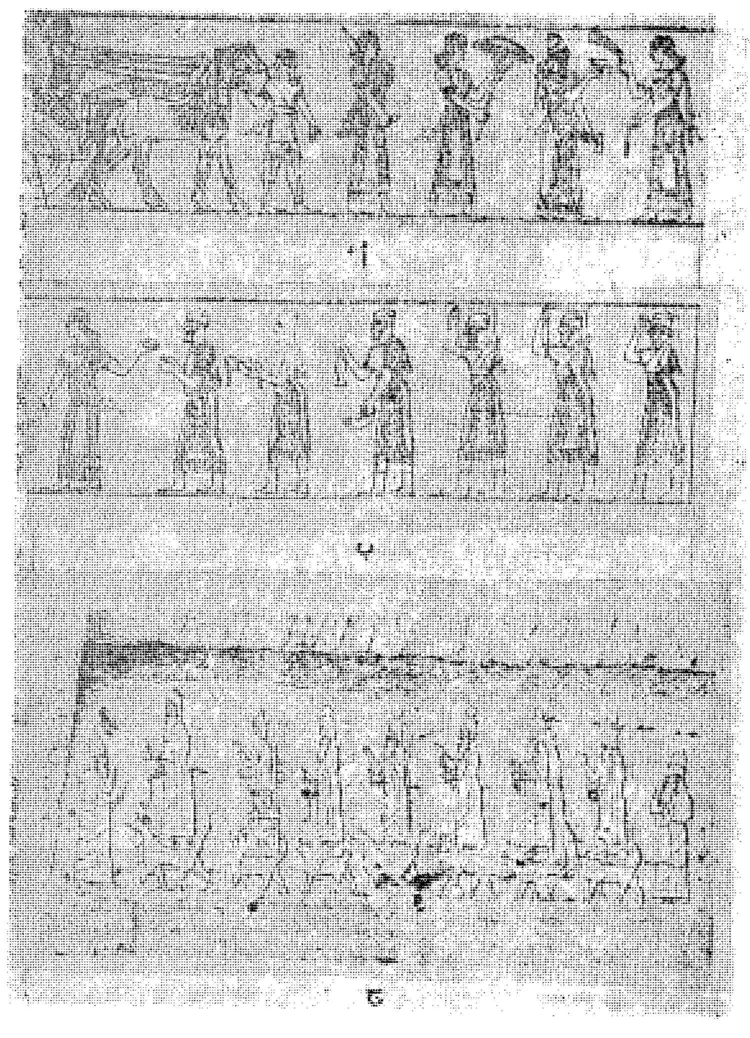
لـوح ــ ٥١



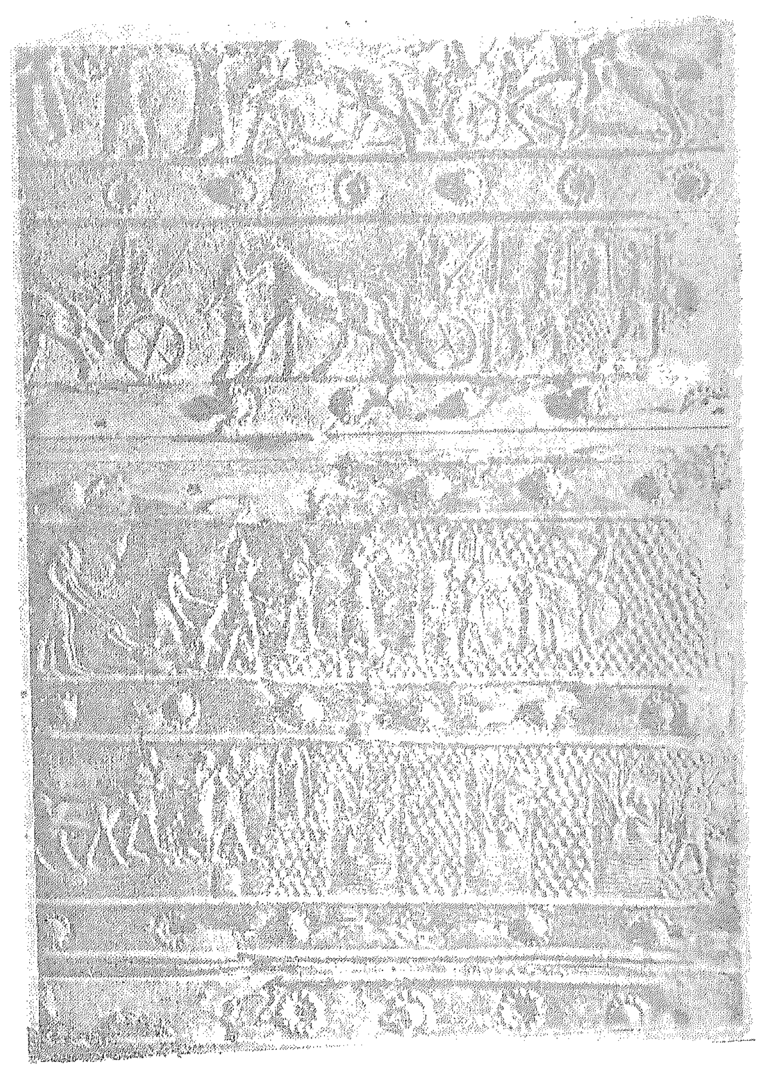
لـوح ــ ٥٢



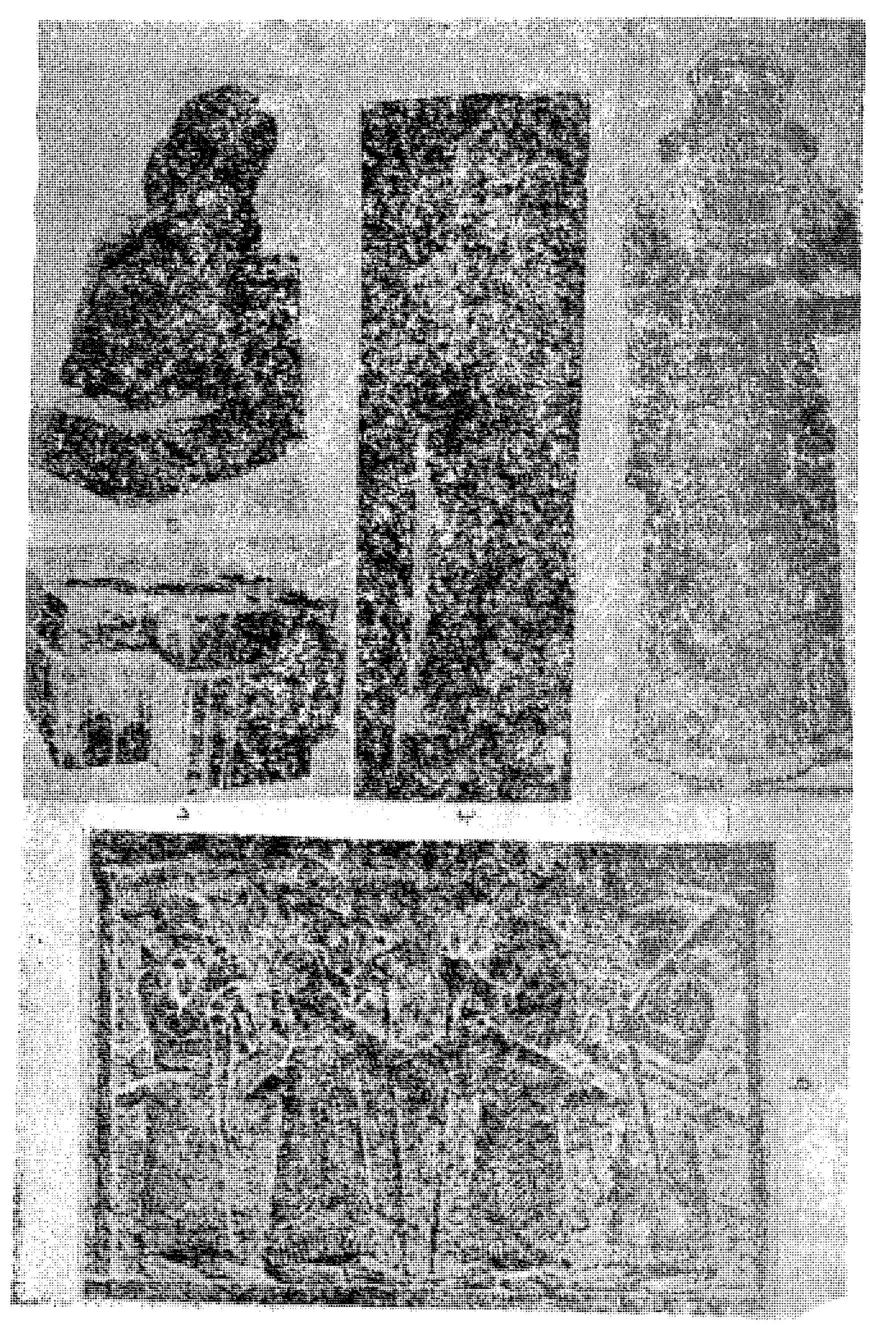
لوح — ٥٣



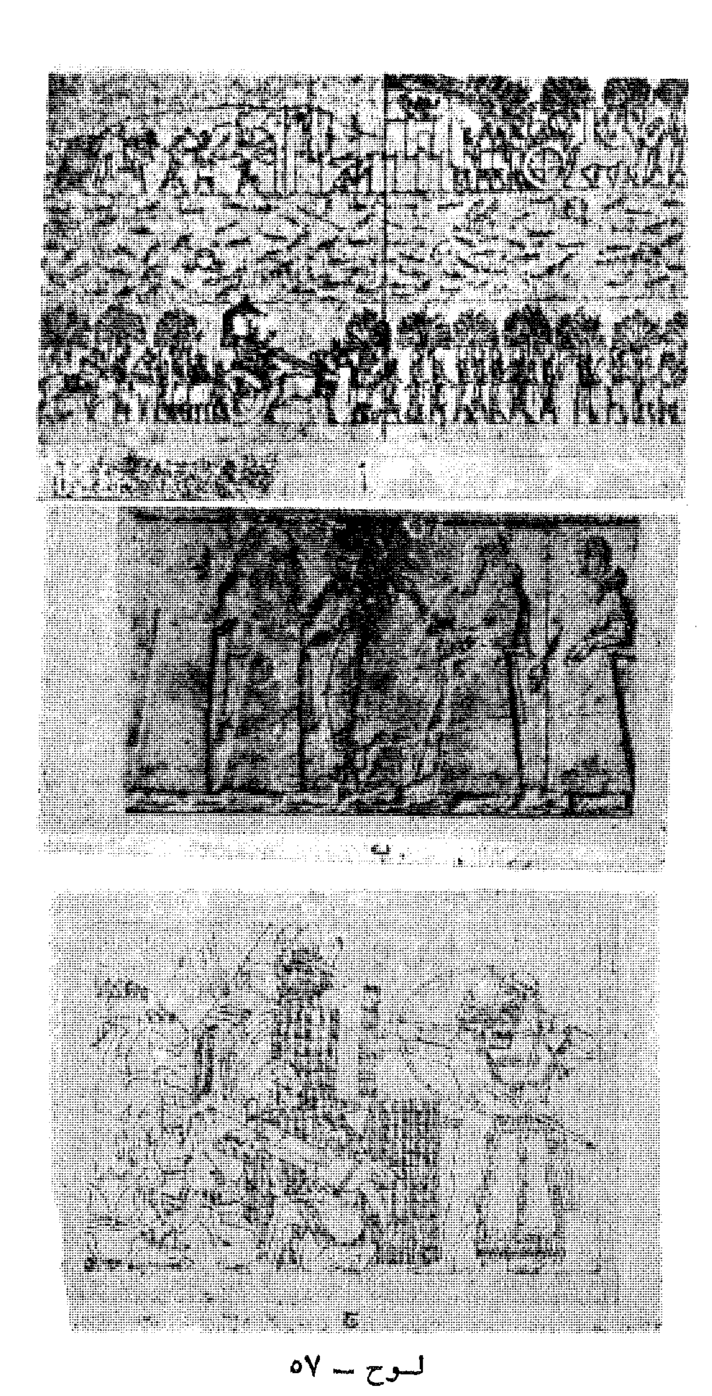
لـوح ـ ٥٤



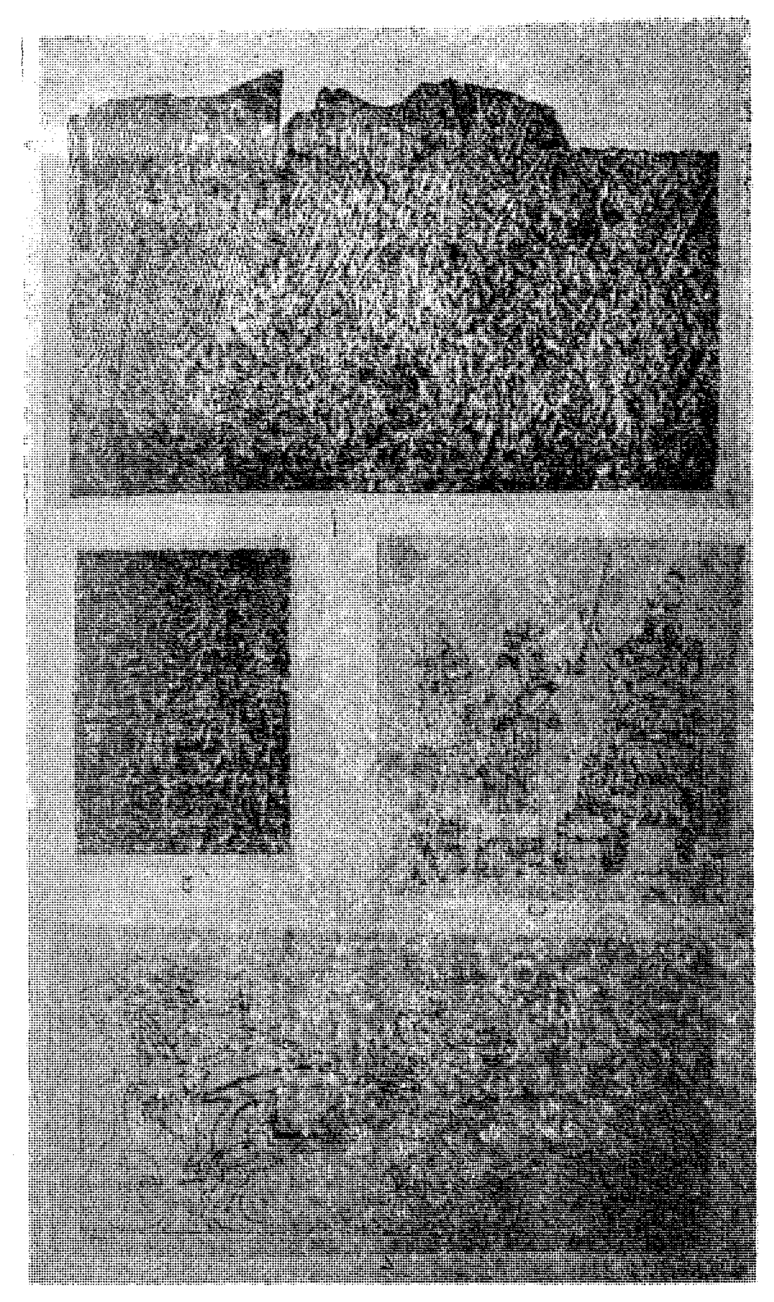
لوح ـ ٥٥



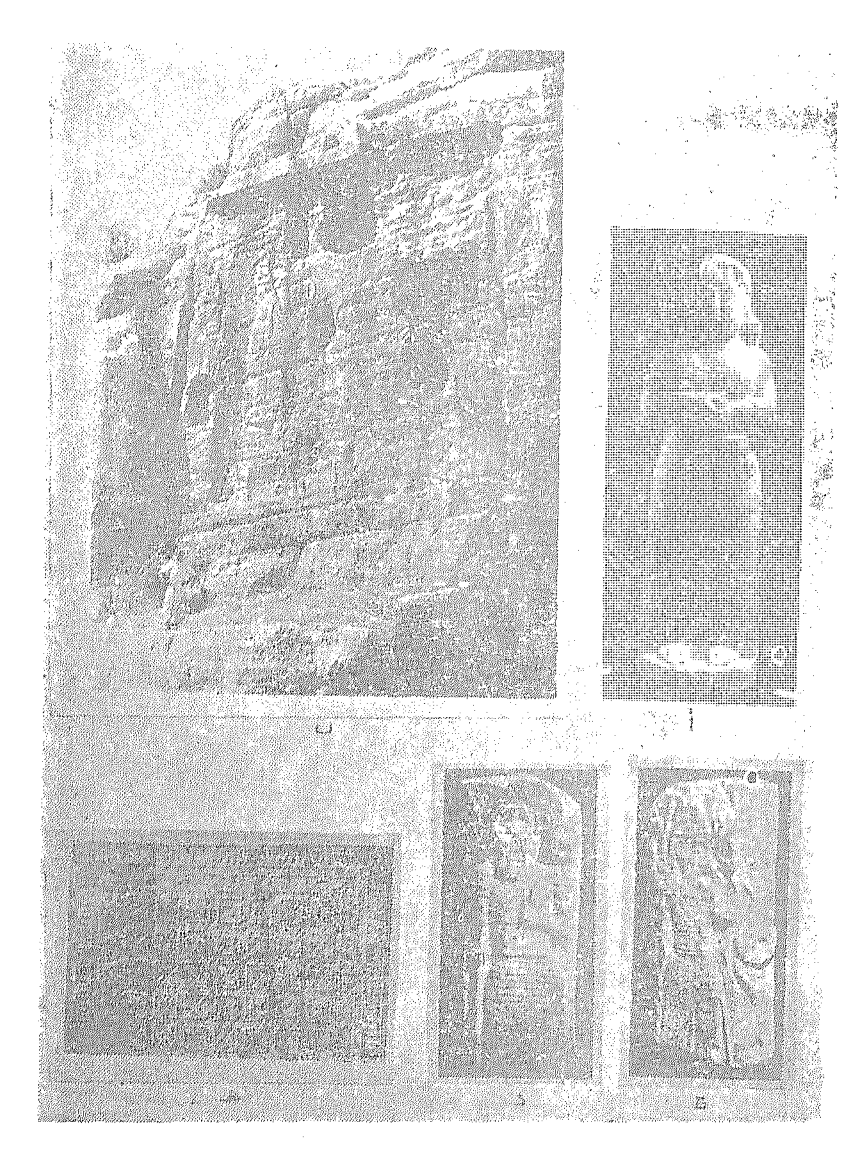
لـوح ـ ٥٦



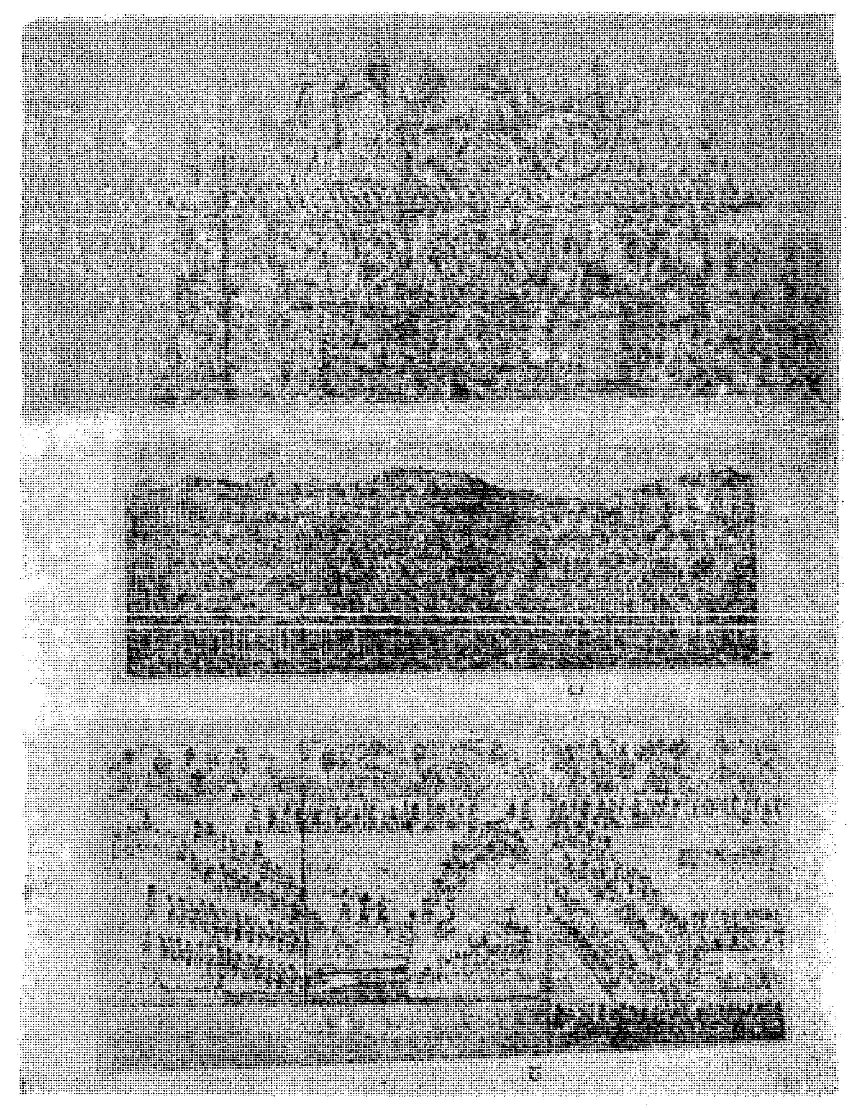
لـوح ـ ٥٧



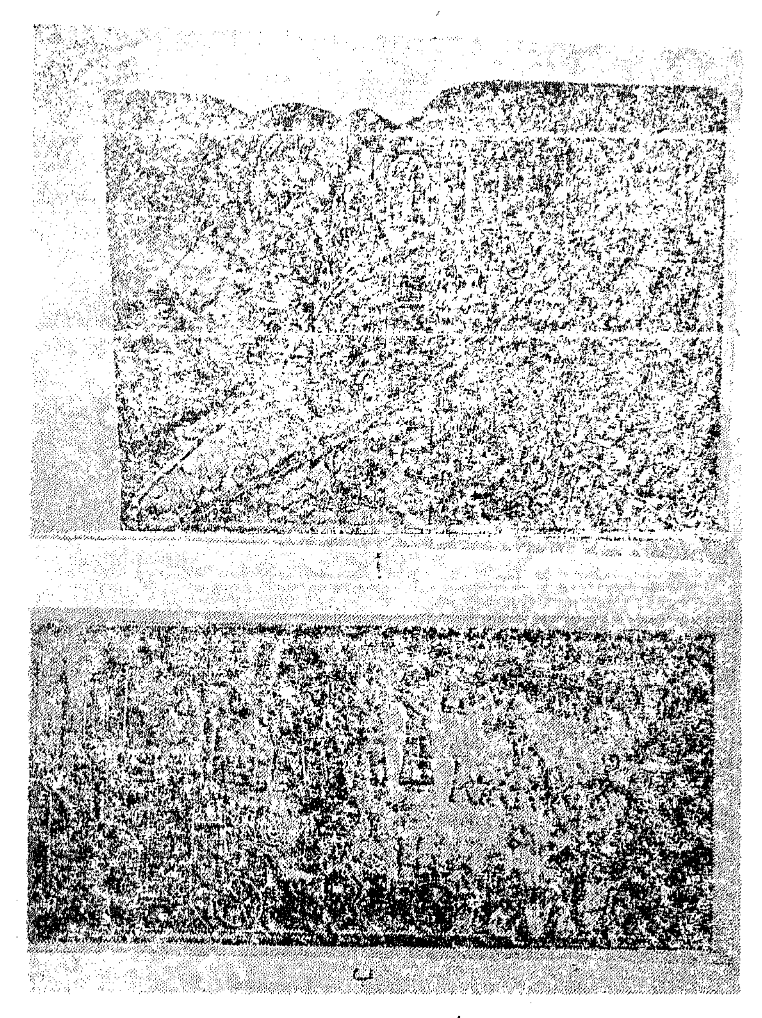
لــوح ــ ٥٨



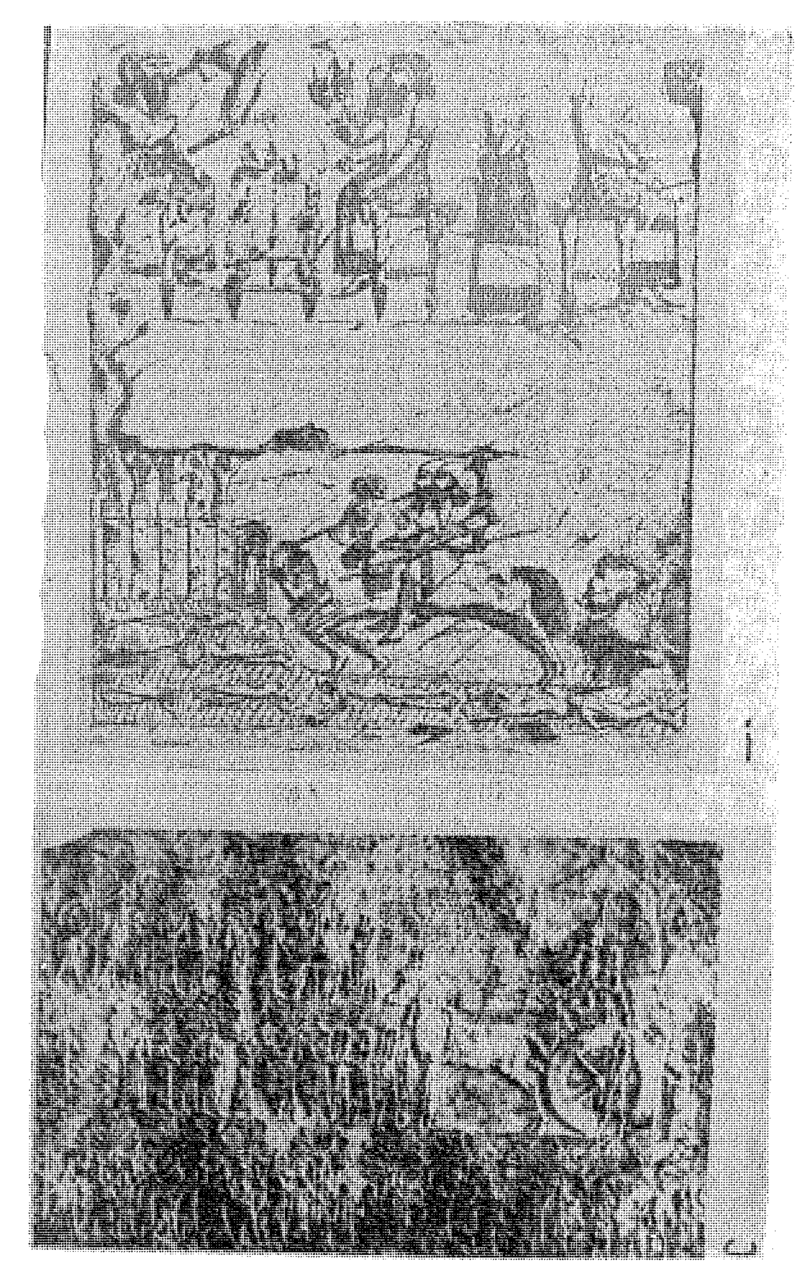
لوح - ٥٩



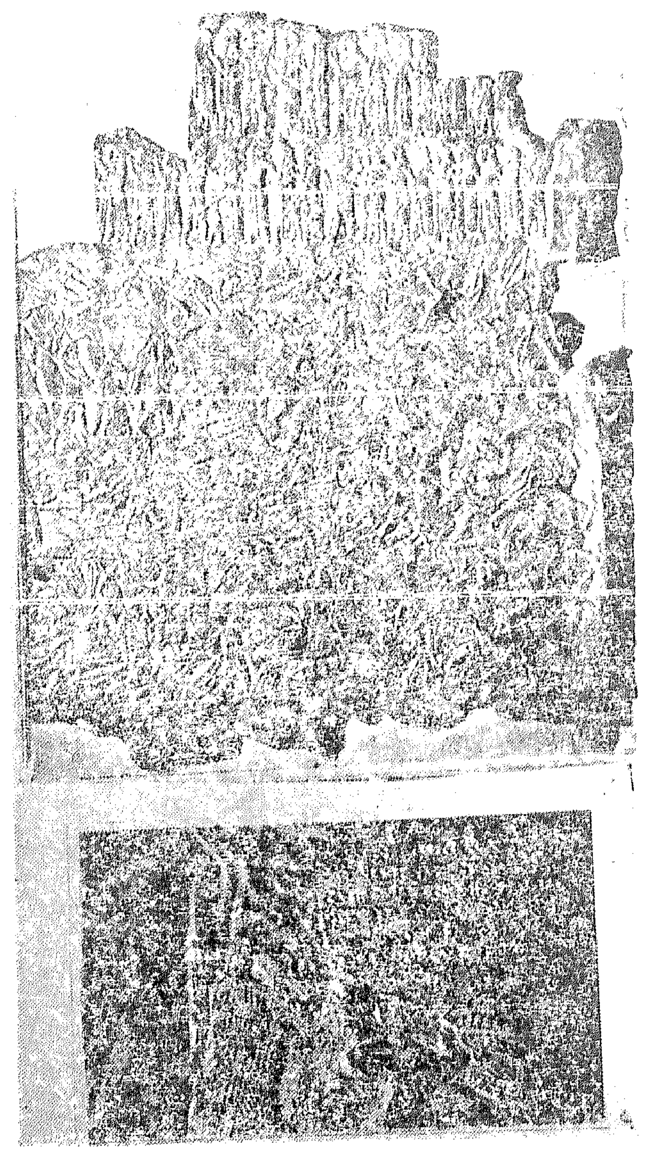
لـوح ــ ٦٠



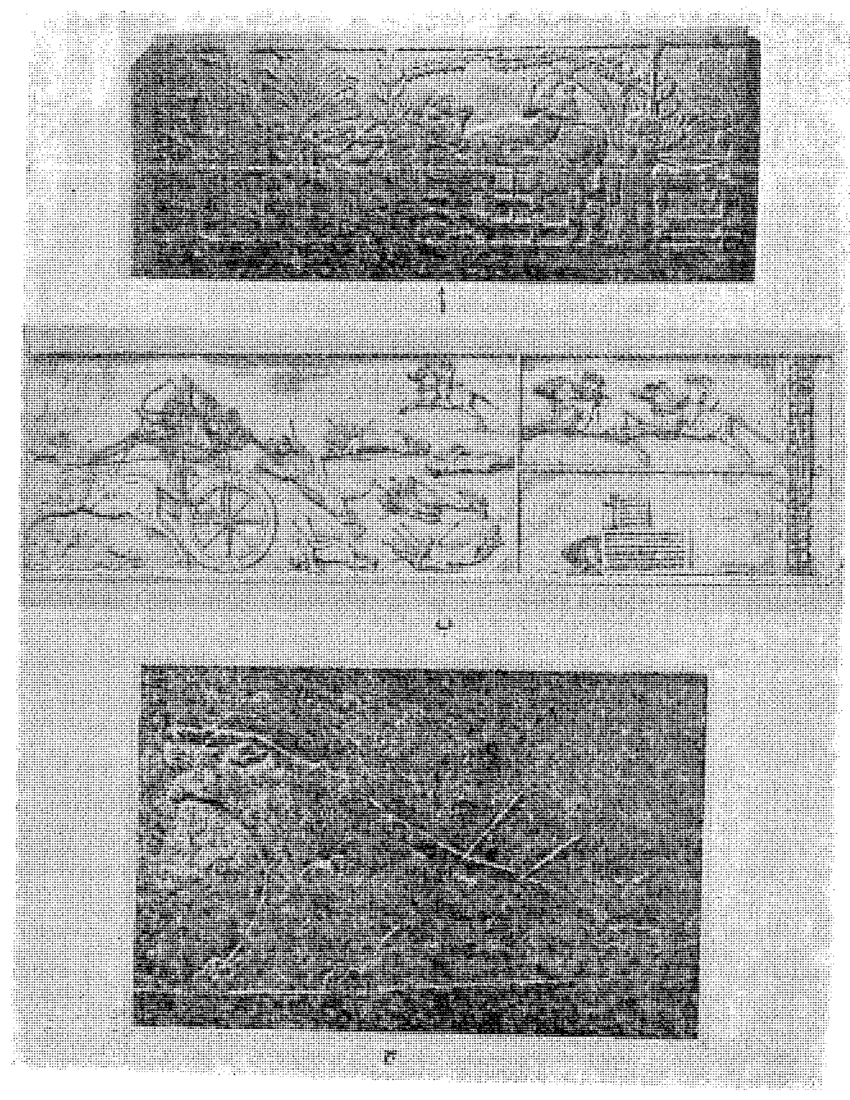
لـوح ــ ٦١



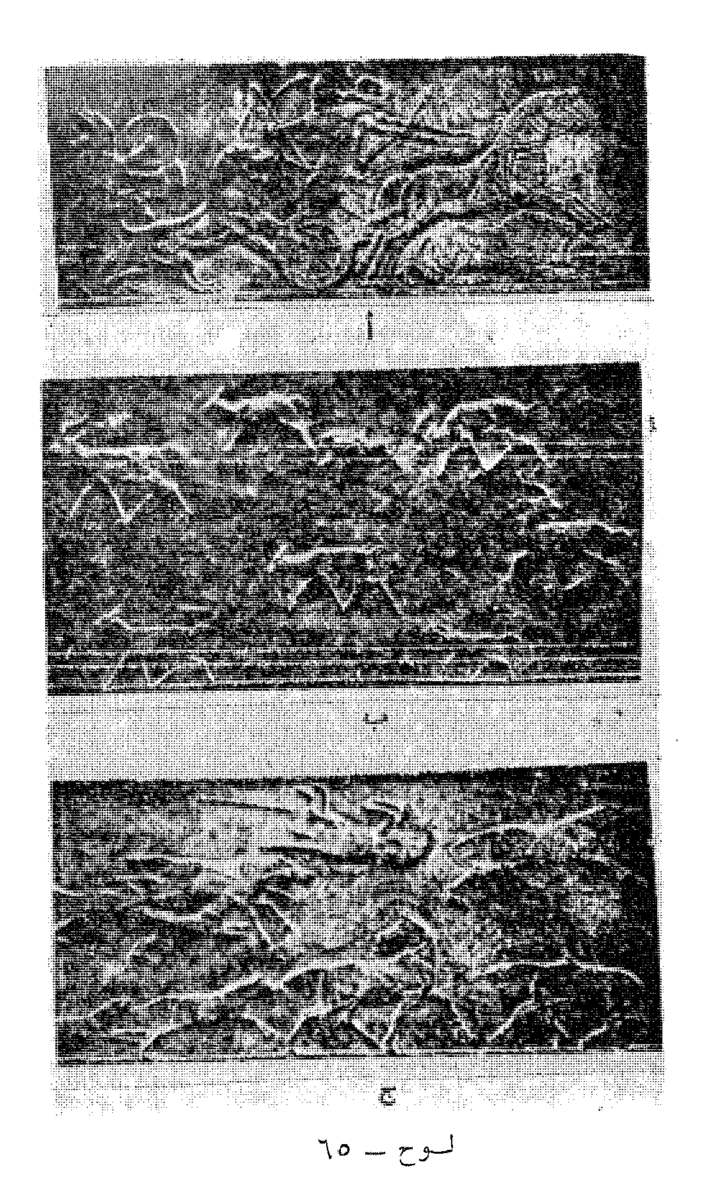
لـوح ـ ٦٢



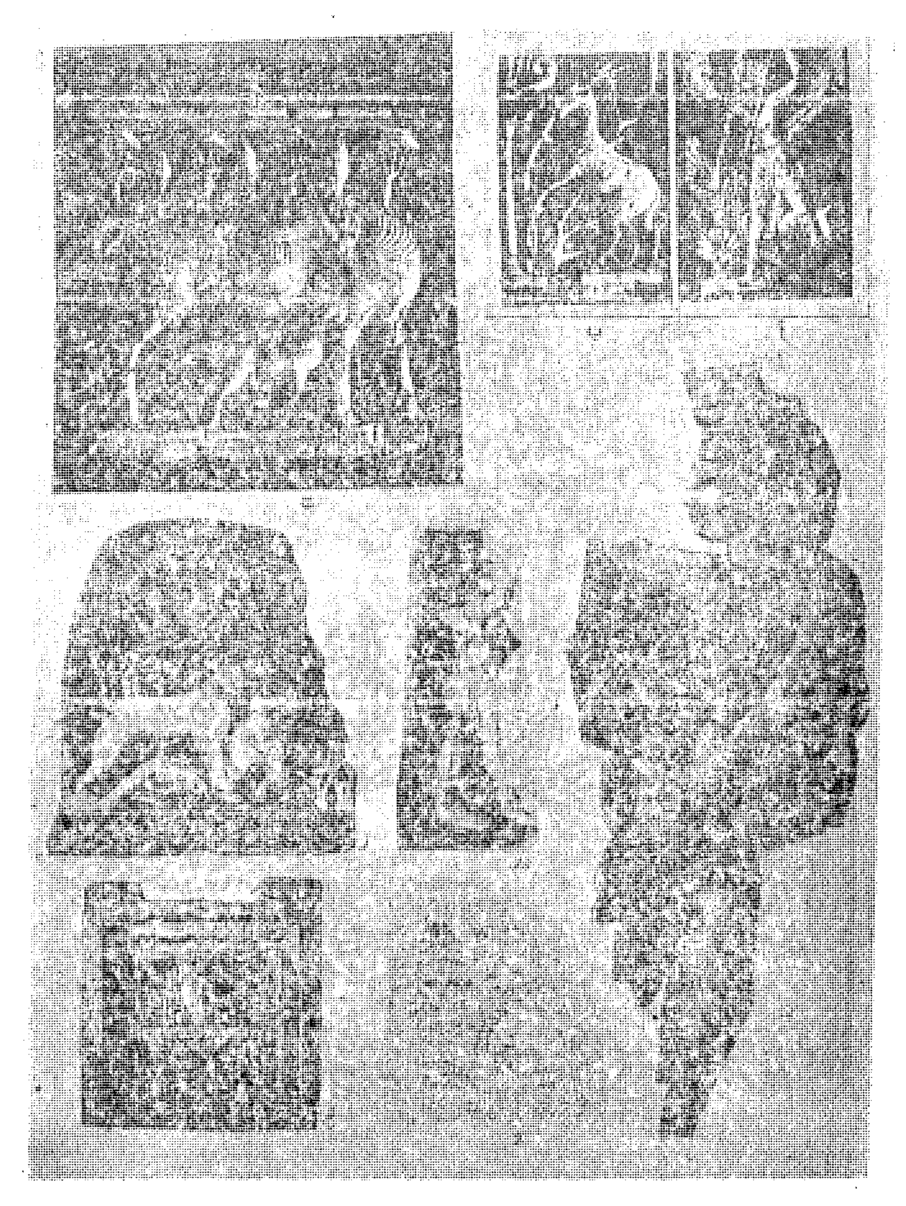
لـوح ـ ٦٣



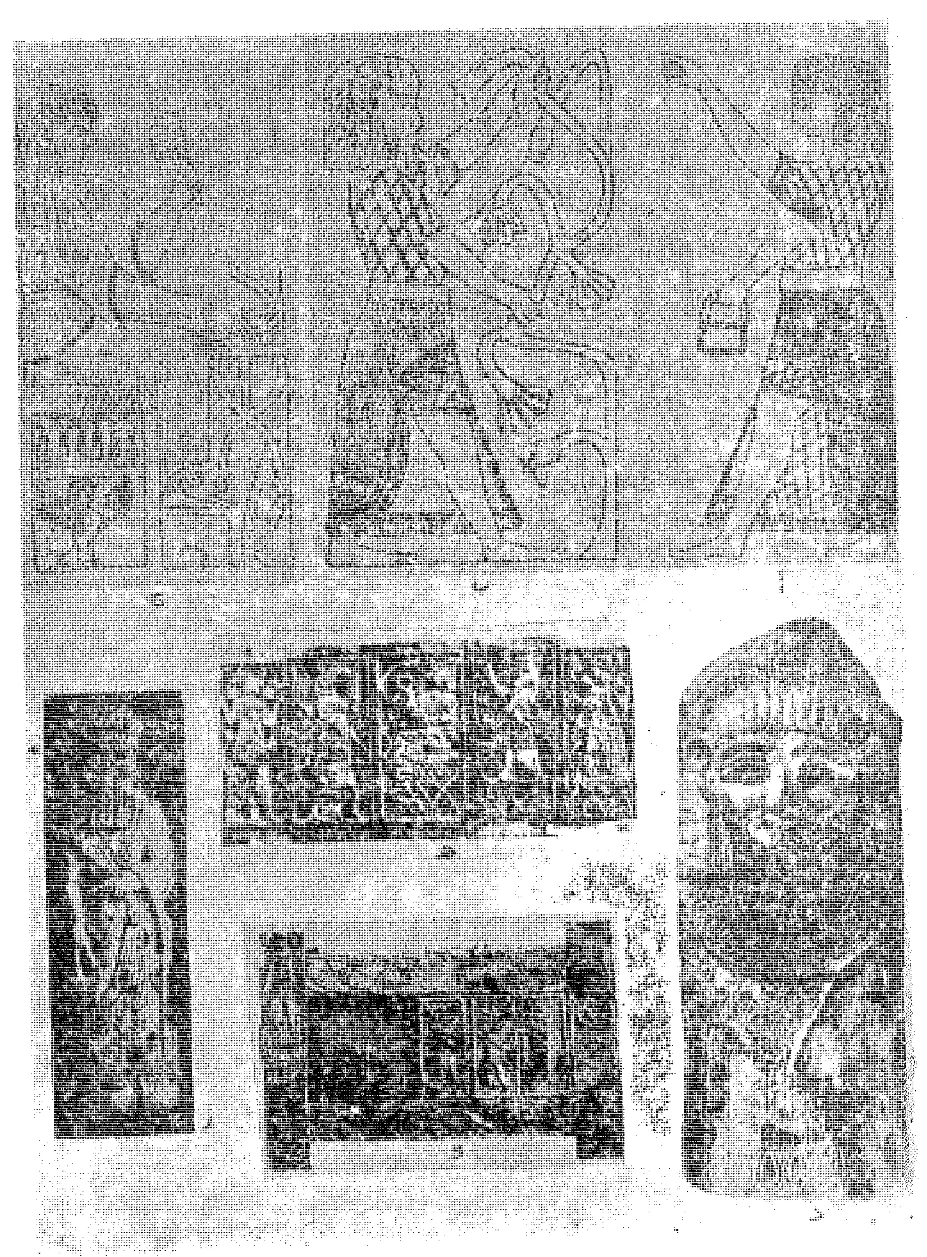
لـوح — ٦٤



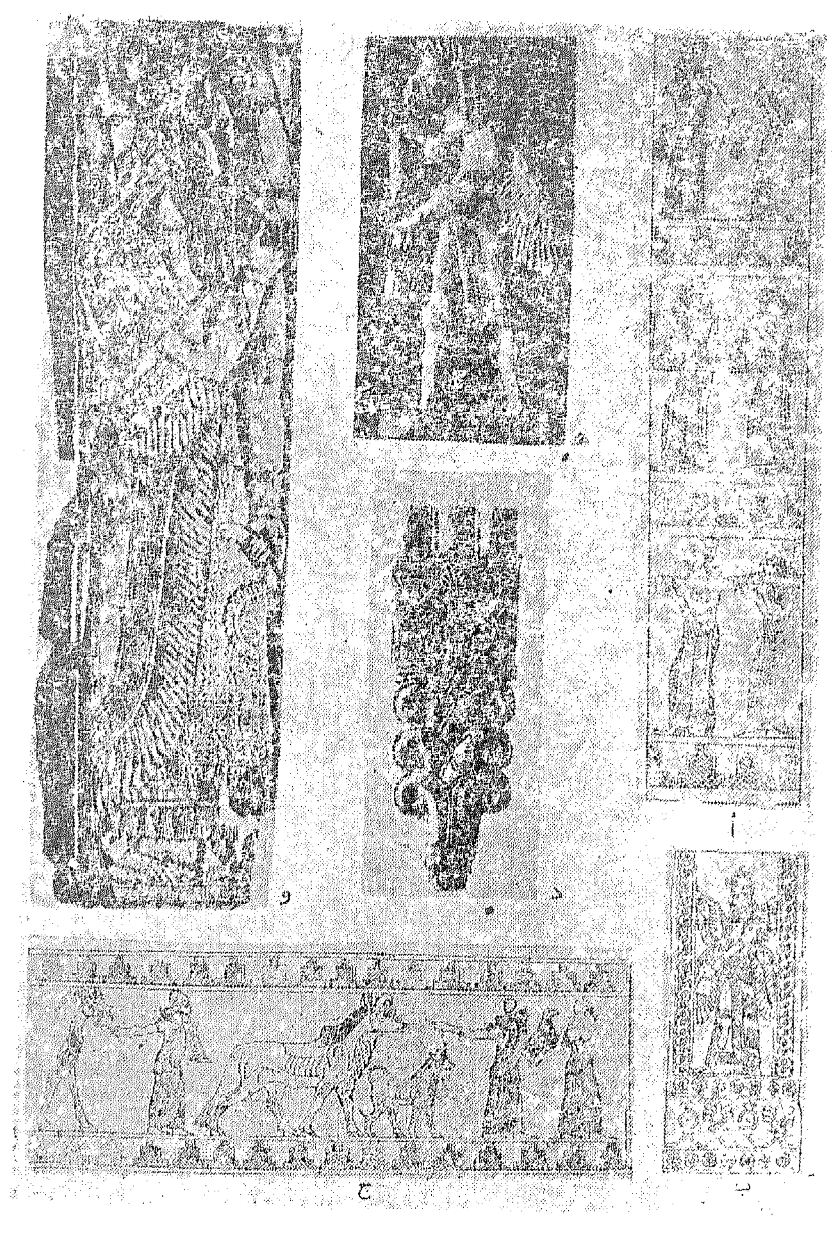
لــوح ــ ٦٥



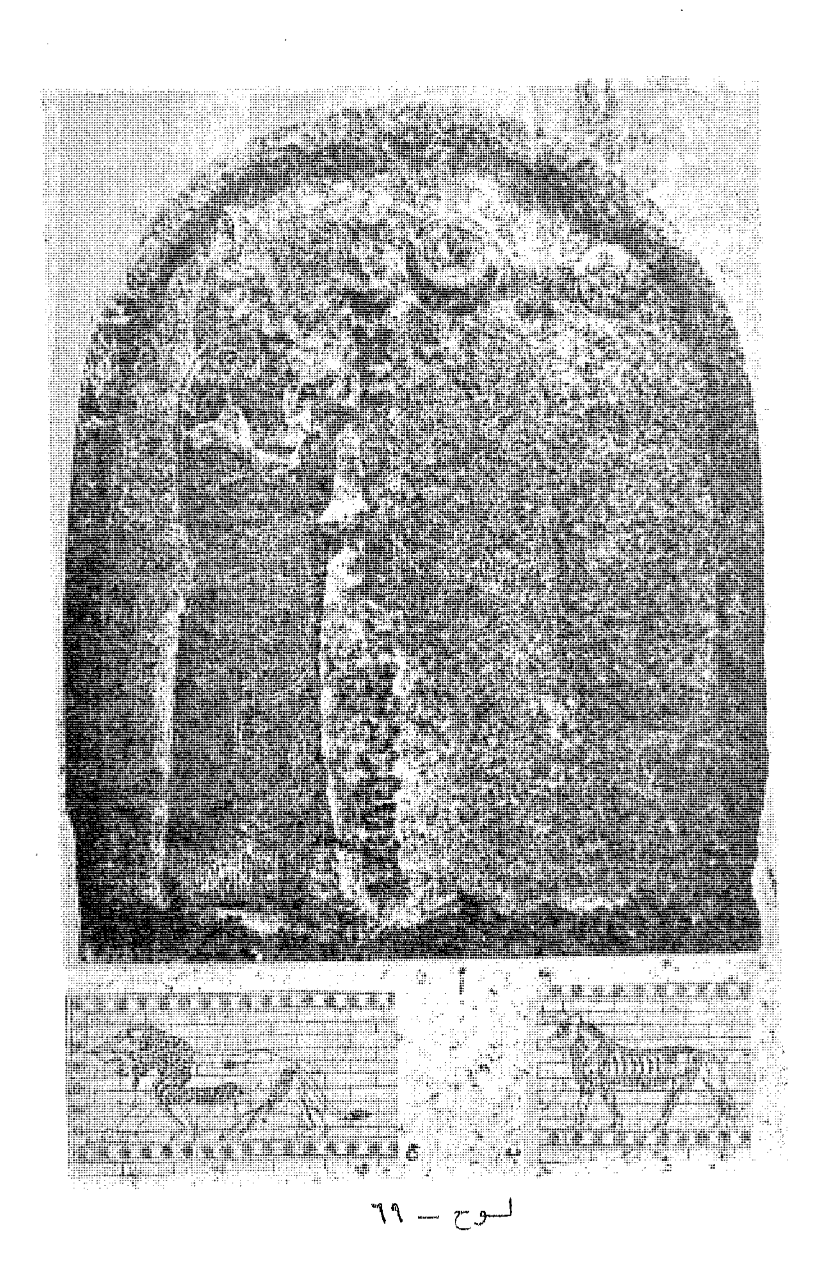
لـوح ـ ٦٦



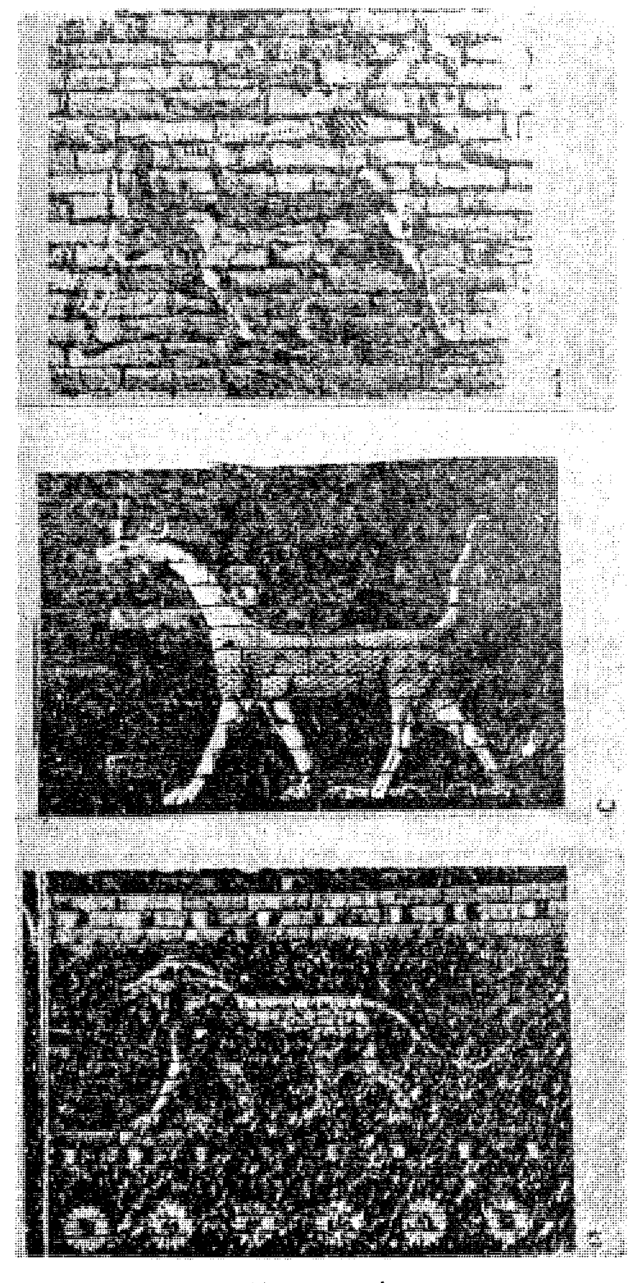
لوح — ٦٧



لـوح — ٦٨



لوح — ٦٩



لـوح ـــ ٧٠

المراجـــع

1- AKURGAL., E. The Art of the Hittites, London, 1962.

2- ANDRAE, W. Das Wiedererstandene Assur. Leipzig, 1938.

3- BAQIR, T. Tell Harmal, a preliminary report. In Sumer, (1946).

4- FRANKFORT, H. The Art and Architecture of the Ancient Orient, London, 1954.

5- FRANKFORT, H. Sculpture of the Third Milliennium B.C. from Tell Asmar and Khafajah (O.I.P. XLIV) Chicago, 1939.

6- FRANKFORT, H. More Sculpture from the Diyala Region (O.I.P. LX) Chicago 1943.

7- GADD, C.J. The Stones of Assyria, London, 1936.

8- LAYARD, A.H. Nineveh and Babylon, London, 1853.

9- MADHLOOM, T. The Chronology of Neo - Assyrian Art, London, 1970.

10- A. Madhloom, T. Nineveh, in Sumer, Vol. 23 - 25 (1963-1965) PP. 76-81, PP. 45-52, 43-58.

11- BROPYLAEN KUNSTGESCHICHTE, BAND. 14 BERLIN. 1975.

12. MALLOWAN, M.E.L. Nimrud and its Remais. 2 Vols. London. 1966.

13- MOORTGAT A. The Art of Ancient Mesopotamia, London 1969.

14- PAROT, A. Mission Archéologique de Mari II, palais. Ducuments et Monuments Paris, 1959.

15- PAROT, A. Sumer, London, 1960.

16- SAFAR, F. Asure, Baghdad, 1960.

17- WOOTTON, J.E. Sumerian statue from Tell Aswad. Sumer 1965. xxi, P. 113.

18- CAMBRIDGE ANCIENT HISTORY, Vol. III, IV, Cambridge, 1929, 1939.

19- LUCKENBILL, D.D. Ancient Records of Assyria and Babylonia, Chicago. 1926.

★ ★ ★

١ ـ بصمةجي ، الدكتور فرج . كنوز المتحف العراقي ، الجمهورية العراقية، وزارة الاعلام / مديرية الاثار العامة ، السلسلة الفنية ١٧ .

٢ ـ مظلوم ، الدكتور طارق عبدالوهاب .

ـــ حفريات تل الولاية في اواء الكوت ، سومر ١٦ (١٩٦٠) صفحة ٦٢ـ٩٢

ـــ دراسة لتمثال اكدي من البرونز ، سومر (٣٢) (١٩٧٦) صفحة ٤١ـ٤٨ .

ـــ نينوى ، سومر المجلدات ٢٣ـ٢٥ (١٩٦٥ ـ ١٩٦٩) ص ١٣٥ـ١٤٠ وصفحة ٤٩ ـ ٦٢ وصفحة ٨١ ـ ٩٠ .

ـــ استطلاعات اثرية في محافظة السليمانية ، سومر ٢٦ (١٩٧٠) صفحة ٣٤٧ ـ ٣٥٩ .

٣ ــ مورتكات ، انطون ، الفن في العراق القديم ، ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، الجمهورية العراقية ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة سلسلة الكتب الفنية ٣١ . مطبعة الاديب البغدادية .

٤ ــ بوريس زاينز : اواني الحجر الصابوني بمتحف الرياض ، مجلة اطلال ، حولية الاثار العربية السعودية ، العدد ٢ ، ١٩٧٨ صفحة ١٠٩ .

● ★ ●

البحث الثالث

النحت في العصرين السلوقي والفرثي

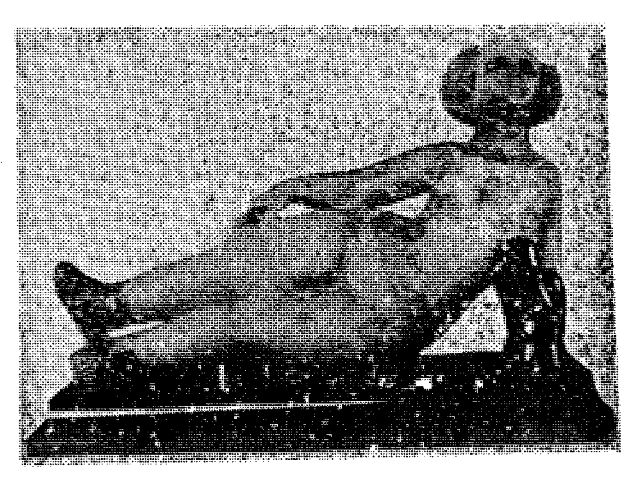
د. واثق اسماعيل الصالحي

كلية الآداب ـ جامعة بغداد

أعتمد الفنانون عامة والنحاتون بشكل خاص في نتاجاتهم الفنيـة على المواد المتوفرة محليا ، كما فعل معماريو هذا العصر والعصور اللاحقة وحتى فترة ظهور الاسلام في استعمال المواد المحلية في تشـيـيد الابنية • فقـد استعمل الفنان الطين في صنع العديد من التمـاثيل الصـغيرة والالواح ووضعت في افران خاصة ، في معظم الاحيان ، لشيها لتصبح فخاراً صلباً • وكان الفنان العراقي القديم قد أبدع في صنع مثل هذه التماثيل والالواح الفخارية وبأحجام مختلفة ولمواضيع شتى منذ اقدم العصور • واسـتعمل البرونز ايضاً في صناعة بعض التماثيل الصغيرة ايضاً واستخدم الزجاج في عمل الفسيفساء فقد عثر على قطع زجاجية صغيرة في مواقع عديدة كالحضر وسلوقيه وهي تعكس صناعة الزجاج المزدهرة • وتعامل الفنان مع الحجر ايضاً وبكافة انواعه عند توفره بالقرب من مراكز المدن فقد عثر على مقالع

لحجر الحلان قريبة من مدينة الحضر ، فلذلك استخدم في نحت التماثيل والالواح اضافة الى تشييد الابنية ، اما المرمر فكان نادرا واستخدم نوع من المرمر الرمادي اللون يطلق عليه المرمر الموصلي في نحت بعض التماثيل المهمة في مدينة الحضر وانواعه الابيض اللون الذي كان يستورد من مناطق البحر المتوسط وفي بعض الاحيان على شكل تماثيل كاملة النحت ، اما الرخام فقد كان نادرا ايضا واستعمل لصنع الزهريات والتماثيل والصغيرة .

لقد وصلتنا نماذج معدودة مصنوعة من الحجر او المرمر من النحت السلوقي وهي تشمل تماثيل صغيرة لالهات اما عارية (شكل / ١)



شكل ــ ١

بوضعية مضطجعة على الجانب او واقفة مرتدية كامل ملابسها (شكل / ٢) وعلى البعض منها بقايا الوان وقد عثر عليها في مواقع مختلفة من العراق وبخاصة سلوقية التي عثر فيها ايضا على كميات كبيرة من الدمى الفخارية



شـــكل ــ ٢

حيث تعتبر امتدادا طبيعيا لعمـــل الفنان العـــراقي القديـــم وقـــد زاد في بعض مواضيعها لتلائم معتقدات العصر فقسم منها يمثل آلهة اغريقية كهرقل وزوس (ابولو وأثينا) وغيرهم في وضـــعيات واشـــكال تعكس معتقدات الاغريق الدينية ، وقسم آخر يمثل اشخاصاً يعزفون علـــى مختلف الالات الموسيقية ونسوة تحمل اطفالا علـــى صدورهن (شكل / ٣) وبوضعيات مختلفة وقسم اخر من هذه الدمى الفخاريـــة عملت على اشـــكال حيوانات كالحصان والخنزير والارنب وما شابه لتستخدم لعبا للاطفال •

يتميز اسلوب النحت الهلنستي ــ السلوقي ببعض السمات التي جعلته



شــكل ــ ٣

يختلف عن اسلوب النحت العراقي القديم فقد تميز النحت الهلنستي بالوضعية الرشيقة للاشخاص وبوضعيات متعددة ، فبالاضافة الى الجانبية التي امتاز بها النحت العراقي القديم هنالك الوضعية الامامية وشبه الامامية وتميز ايضا بالانطباعية وفي ملء الفراغات ملأ فنيا ، وفي تقليــد الطبيعــة ســواء في نحت الاشخاص او الحيوانات وكان لهذا الاسلوب في النحت اثر كبير على الفنان العراقي القديم في العصر الفرثي والذي اتصــف النحت فيــه باعتماد الوضــعية الامامية الجامدة وبخاصــة في اللوحات او المناظر الروائية وفيها

يصور الاشخاص سواء مثلوا بتترا أم الهـة وهم يحملقون في المشـاهد دون ان يعبر النحات او الرسام التفاتة الى وضعية حركتهم او للاعمال التي يؤدونها في المشهد ، او للعلاقة فيما بين الاشخاص الاخرين في اللوحـة الواحـدة .

لقد كانت هذه الوضعية الصفة الاساسية للفن لثلاثة قرون متعاقبة وكانت مدار بحث ومناقشة العديد من المختصين الذين قدموا آراء متباينه ومتناقضة حول أصلها ولكنهم لم يقدموا اقتراحا او شـرحاً مقنعاً . لقـد مر فـن النحت في هذه الفترة بمرحلتين رئيسيتين تطور خلالهما . ففي المرحلة الاولى كان الفنان ينتقي ويستوحي اسلوبه الخاص من اساليب الفن العراقي القديم واسلوب الفن الهلنستي المعاصر ، أما المرحلة الثانية فحدث فيها امتزاج والتحام بين هذه الاساليب فكونت اسلوبا واضحاً مترابطاً متكاملا وقد شاع استعماله منذ نهاية القرن الاول قبل الميلاد وبخاصة في العراق وسوريا .

ولقد واجه الفنان في بداية العصر مشكلة استيعاب تأثير الفن الهلنستي وهناك اشارات ضئيلة الى هذا الاستيعاب في القرن الاول قبل الميلاد واستمر اعتماد الاسلوبين معا وبشكل متنوع ويظهر ذلك واضحا من خلال بعض الدلائل الفنية فقد عثر على شاهدي قبرين في مدينة آشـور يعود تاريخهما استادا الى دلائل مدونـة ، الى سـنة ٨٩ / ٨٨ قبل الميلاد وتظهر في نقوش الشـاهدين صورة شخص ملتح يرتدي قميصا وسـروالا صور بالنحت البارز الواطيء وبالوضعية الجانبية وتظهر على اللوحة بعض الرموز الدينية الاشورية وعثر في مدينة آشور ايضا على شاهد قبر او مسلة تشبه الشاهدين السابقين من ناحية أسلوب النحت ولكن مع اختلاف في وضعية نحت الشخص التي نقشت صورته بوضعية امامية ويمكن اعتبار النحت المنقوش على هذه الشـواهد او المسـلات بداية لاعتماد الوضـعية الامامية ، اذا اخذنا بنظر الاعتبار صحة تاريخ الشاهدين الاولين . ان الادلة التي تقدمها المسـلات

اسلانية مهمة لدراسة التغيير المفاجيء في الوضعية الجانبية الى الامامية الا انها لا توضح بشكل جيد الوضعية الامامية التي شاعت في العراق وسوريا وايران في النحت وبخاصة في اللوحات الروايية •

ومن الممكن ان يؤرخ التغيير الى الوضعية الامامية في بعض المدن السورية المعاصرة ، ففي تدمر عثر على كسر من لوح منقوش تحت انقاض معبد بل الذي يعود تاريخ بنائه الى عام ٣٢ ميلادي ونلاحظ على هذا اللوح مشاهد لاشخاص بوضعية جانبية يقتربون من كاهن يقدم القرابين وقد نحتت صورته بوضعية امامية ، أما تاريخ هذه القطع فمن المرجح انه يعود الى بداية القرن الاول قبل الميلاد • اما في دورايروپس فقد كانت الوضعية الامامية هي القاعدة السائدة في النحت منذ القرن الاول الميلادي كما يستدل على ذلك من منحوتات مهمة عثر عليها من خلال الحفائر الاثرية ولم نعثر على منحوتات بالوضعية الامامية في مدينة الحضر تؤرخ قبل القرن الثاني الميلادي عدا منحوتة واحدة تجمع بين الوضعيتين عثر عليها في منطقة البوابة الشمالية وهي تقدم دليلا على اعتماد الوضعيتين • لقد طرحت نظريتان رئيسيتان حول اصل الوضعية الامامية ، فالاولى تنص على الاصل الشرقي لها • حيث استعملت تلك الوضعية في شمال وادي الرافدين خلال القرن التاسع والثامن ق•م وان القبائل الرحل الفرثية قد تبنت تلك الوضعية وجعلتها قاعدة ونشرتها في مناطق سيطرتها ومن ضمنها العراق • والثانية تشير الى ان الفن الهلنستي استطاع التغلغل وبالتالي التأثير على الوضعية الجانبية التي كانت سائدة في فن النحت في الشرق الادنى القديم وتمثيل الاشخاص بوضعيات امامية او شبه امامية عندها استغل فنانو الشرق هذه الحرية وغيروها الى وضع امامي جامد • تناولت الدراسات العديدة التي قام بها المختصون مناقشة هاتين النظريتين ولم يعثروا على الدلائل الاثرية

التي تؤكد وبشكل قاطع أيا من الاقتراحين . ولكننا نشير الى اهمية مناطق شمالي وادي الرافدين التي سكنتها القبائل الارامية ونحتت قسما مـن منحوتاتها بالوضعية الامامية ، وهي ترتبط بالمظاهر الحضارية الاخرى للمجتمع في تلك الفترة ، فالقبائل العربية التي سكنت سوريا ووادي الرافدين قد اعتبرت انتصار آلهتها انتصـارا لها على الالهة الاغريقية السلوقية التي فشلت في تقديم الحماية لمتعبديها . فلذلك طغى شعور بالثقة بين السـكان الذين كانوا خاضعين للحكم السلوقي، وهذا الشعور القومي المرتبط بالمباديء الدينية والفلسفية التي تؤكد اهمية الفرد ادى الى دفع القبائل العربية الى تكوين علاقة قريبة مع الهتهم من خلال اشكالها وصورها وبالتالي عاد فنان الشرق القديم الى تقديم اله حام منقذ فنحته بالوضعية الاماميـة ، وبهذه الوضعية نحت الشخص المهم اذا كان إلها او متعبدا على التماثيل التدمرية الاولى .

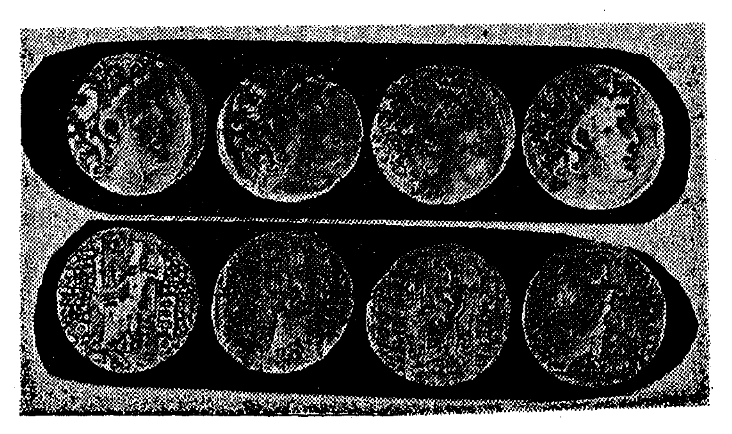
وخلاصة القول ان الوضعية الامامية قد ظهرت في اعالي وادي الرافدين في القرن الاول قبل الميلاد ، واعتمدت بعد ذلك في النحت والتصوير بصورة دائمية خلال العصر الفرثي واصبحت نتيجة للتطورات الحضارية تقليدا مهما وواسطة فعالة لايجاد الصلة الروحية والدينية المباشرة بين الاشكال المصورة على اللوحات الفنية سواءا كانت تمثل الهة ام بشرا وبين المشـاهد واستمر اعتماد هذه الوضعية في النحت والتصوير حتى سقوط الفرثيين علـى يد الساسانيين . واما في الغرب فقد استعملها فنانو الفترة المسيحيـة الاولى واستمرت حتى بداية عصر النهضة .

من خلال اعمال التنقيبات الاثرية التي اجريت في العديد من المواقع والطبقات التي ترجع بتاريخها الى هذا العصر اكتشـفت اعداد كبيرة من الدمى الفخارية والتي تمثل الهة ومتعبدين بوضعيات مختلفة ونسوة عاريات أو يحملن اطفالهن على صدورهن وحيوانات استعملت لعبا للاطفال وغيرها .

وعثر على القليل جدا من التماثيل المصنوعة من الحجر ومعظمها ايضا يمثل نسوة او الهات واقفات او مضطجعات على جنبهن ولكن معظم التماثيل والالواح الكبيرة المعمولة من مختلف انواع الحجر التي وصلتنا جاءت نتيجة اعمال الحفائر الاثرية في مدينة الحضر والتي سنخصص فصلا لاحقا لاستعراضها •

وتمثل صناعة النقود مظهرا مهما من المظاهر الفنية التي سادت في هذه الفترة السلوقية ـ الفرثية • وكانت النقود قد اخترعت في ليديا الواقعة في غرب آسيا الصغرى خلال القرن السابع قبل الميلاد وانتشرت الى بلاد اليونان عبر الجزر الايجية حيث ضربت من الذهب والذهب الابيض والفضة ، واصبحت النقود للاغريق اداة ذات اهمية سياسية فعالة اضافة لاهميتها التجارية ، وبدأت مدن الاغريق في التنافس خاصة وانها كانت تمر بمرحلة ازدهار مادي من خلال تأسيس مستعمرات على كافة سواحل البحر المتوسط وظهرت الاوزان المختلفة ونقشت الاشكال والرموز بالنحت البارز على وجهي المسكوكة • وكما انتشرت الى الغرب وصلت الى الشرق من ليديا حيث ضرب الاخمينيون نقودا ذهبية وفضية في حدود عام ٥٠٠ قبل الميلاد وتأثرت دور ضربها بالطراز الاغريقي الايوني خاصة بعد غزوهم لتلك المناطق الساحلية من اسيا الصغرى • وبغزو الاسكندر للشرق ، ضربت النقود على الطراز الاغريقي وتأسست دور للضرب في مختلف المناطق التي سيطر عليها وكانت الاوزان التي اعتمدها الاسكندر حسب المقياس الاثيني او الاتيكي التي سبق لابيه ان استخدمها ضرب الاسكندر نقودا ذهبية ولكن الغالبية منها كانت فضية حيث اصبحت الدراخمة الوحدة القياسية واصدر ايضا « تتراد راخم » الاربع دراخمات وعملات صغيرة تمثل اجزاء الدراخمة وسكت ايضا نقود من البرونز أو النحاس • أورث الاسكندر تصميما خاصا للنقود حيث فضل نقش رأس الاله الجانبي متجها الى اليمين على وجه المسكوكة

ووضع صورة كاملة لاله مع كتابة على القفا . واستمر السلوقيون على سك نقود الاسكندر حتى بعد وفاته لاسباب سياسية بحتة عند حصول الاضطرابات وبخاصة في المناطق البعيدة عن الادارة . ولكن الوضع السياسي ادى بالتالي الى قيام السلوقيين بتغيير جذري في سك النقود حيث تطلبت الحاجة الى ضرورة تميز حاكم عن اخر بوضع صورته على وجه النقد مما ادى الى سيطرة الحاكم التامة على دور الضرب . واحتلت صورة الـه اغريقي قفا المسكوكة وغالبا ما كانت صورة زوس او ابولو او هرقل (شكل / ٤) وتأثر



شكل ــ ٤ .

نقود سلوقية وجدت في مدينة الحضر

الفرثيون بأسلوب السلوقيين في سك النقود فعندما بدأ مثراداتس الاول (١٧١ ــ ١٣٨ ق.م) يسك نقودا رسمية خاصة بالدولة الفرثية اعتمد في ذلك على طراز النقود السلوقية وعلى الاساليب الفنية لنقود دويلات محلية شبه مستقلة كانت تابعة للسلوقيين وتبنى القياس الاتيكي للعملة واللغة الاغريقية في سك نقوده وفي نفس دور الضرب في المدن التي استولى عليها . فلهذا اختلفت الاشكال المنقوشة على نقوده حسب المناطق الجغرافية حيث تأثرت

بالاساليب الفنية المحلية . ومع ذلك فانه استطاع ان يميز نقوده عن نقود غيره بنقش رأسه متجها الى اليسار بدلا عن اليمين، ما عدا بعض عملاته التي سكت حسب الاسلوب الاغريقي ، ووضع زوس الجالس متجها الى اليمين على قفا نقوده وأضاف تاريخا على بعض نقوده وبخاصة العملة ذات الاربع دراخمات (تتراد راخم) ونقش عبارة للملك الارشاقي العظيم باللغة الاغريقية دون ذكر اسمه وفضل مثراداتس الشكل الاغريقي لنقش رأسه الذي جعله بلحية وباكليل يدور حول رأسه ووضعه على وجه المسكوكة اما على القفا فقد نقش شخصا جالسا بدون لحية حول رأسه اكليل ويحمل سلاحا من المحتمل انه يمثل الها او قد يكون احد أسلافه المؤلهين .

اتبع باقي ملوك الفرثيين هذه المواصفات التي اعتمدها مثراداتس الاول دون اجراء تغييرات جوهرية عليها (شكل/ ٥) ، واذا ما حصلت تغييرات



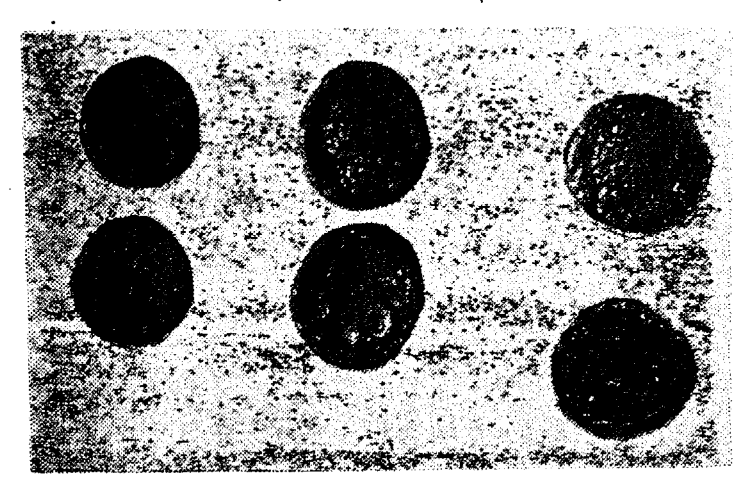
شكل — ٥

نقود فرثية عثر عليها في مدينة الحضر

فأنها قد تعني عدم الاستقرار السياسي وان العرش الفرثي بات مهددا • وانتشر استعمال النقود البرونزية بشكل كبير في جميع مناطق المملكة منذ زمن مثراداتس الاول ونقشت عليها اشكال متنوعة وبخاصـة في الفترة بين ٥٠ ق•م ــ ٥٠ ميلادي والتي تضمنت الهة اغريقية وطيوراً وحيوانات أو آنية كبـيرة وفي بعض الاحيان نقشـت صورة بناية او يد تحمل صولجانا او رأس الملكة • وحصل تدهور تدريجي واضح في سك النقود خلال الثلاثة قرون التي اعقبت موت مثراداتس الثانـي (٨٧ ق • م) فقد زادت نسبة البرونز المضاف الى النقود الفضية وحصل تشويه في الكتابة الاغريقية ، ربما يعزى سبب ذلك الى عدم فهم ضارب السكة لتلك الكتابة واضاف ولجش الاول (٥١ ـ ٧٧م) بعض الحروف الارامية ثم اصبحت الارامية اللغـة الشائعة المنقوشة على النقود منذ زمن مثراداتس الرابع (١٢٨ ـ ١٤٧ م) حيث تبدلت ايضا اسـاليب النقش الاغريقية الاولى لتصبح خطوطا تعطى اشكالا محورة وبعيدة عن الواقع •

اثرت صناعة النقود الفرثية على سك نقود الولايات التابعة للملكـة اضافة الى المقاطعات المجاورة ، فمملكة كراسيني (ميسـان) التي اسـسها هيسباوسينس في حدود عام ١٤١ ق•م ربما بموافقة السلوقيين قد ناصبت العداء للحكام الفرثيين وحافظت ، في بعض الاحيان ، على روح من الاستقلالية ادى بالتالي الى تبني حكامها اسلوب نقش النقود السلوقي في وضع الرأس الجانبي متجها الى اليمين وحوله اكليل على الوجه وصورة هرقل واقفا على القفا ، ثم حصل تبدل في وضعها السياسي اتبع على اثرها طراز النقود الفرثي وما صاحبه من تبديل الى الاحرف الارامية اضافة الى التدهور التدريجي في الصناعة والاسلوب ، واصدرت مدينة الحضر نقودا برونزيـة في فترة

متأخرة من تاريخها وربما كان بدافع من الرومان بدليل احتوائها على الحروف اللاتينية SC على قفاها والتي قد تعكس ايضا فترة تحالف الحضريين مع الرومان خلال الاعوام ٢٣٣ ـ ٢٤٠ / ٢٤١ ميلادي (شكل / ٦)



شكل ـ ٦
نقود مدينة الحضر

ويظهر على وجه المسكوكة الحضرية رأس الاله شمش وحوله هالة وعلى القفا يظهر نسر ناشر الجناحين مع الكتابة الارامية « حطرا دي شمش » والتي تعني « الحضر مدينة الاله الشمس » .

واعطى الحكام الفرثيون كما كان السلوقيون قبلهم امتيازا لبعض المدن بسك نقود برونزية صغيرة لاستعمالهم الخاص ربما لارضاء الجاليات الاغريقية التي استوطنت فيها . فقد اصدرت مدينة الوركاء نقودا برونزية صغيرة منذ زمن الملك السلوقي انطيوخوس الرابع وحتى فترة حكم مثراداتس الثاني . وسكت سلوقية نقودا خاصة بها بعد سيطرة مثراداتس

الاول عليها وعلى بلاد بابل حسب المواصفات السلوقية استمرت حتى حدود عام ٢٤ م عندها حجب عنها هذا الامتياز ولكنها اصدرت نقودا عند قيام الثورات فيها على الحكام الفرثيين • واصدرت نينوى نقودا صغيرة عندما منحها مثراداتس الثاني امتيازا خاصا ربما كان لتقوية مركزه في شمال العراق •

نستخلص مما سبق ان الفن في العراق خلال هذه الفترة قد اتسم بصفات مهمة اهمها اعتماد الوضعية الامامية في النحت والتصوير والتي اصبحت القاعدة العامة وقد استبعدها الحكام الساسانيون ورجعوا الى الوضعية الجانبية بعد ان سيطروا على الحكم في هذه المناطق •

المراجـــع

الدكتور واثق اسماعيل الصالحي : « الملامح البارزة للفن الفرثي في ضـوء المكتشفات الاثريـة » مجلـة كليـة الاداب ، ٢٦ (١٩٧٩) ٣٦١-٣٧٤ .

الدكتور واثق اسماعيل الصالحي : الحضر ـ النقـود المكتشفة خلال تنقيبات موسـم ١٩٧٢/٧١ سـومر ٣٠ (١٩٧٤) ١٥٥ ـ ١٦٢ .

1- Malcolm Colledge, **Parthian Art**, London, 1977.

2- ———, **The Parthians**, London, 1967.

3- M. Rostovszeff, "Dura and the Problem of Parthian Art", **YCLS**, V. 7935.

4- C. Hopkins, "A Note on Frontality in the Ancient Near Eastern Art, **Ars Islamica, III**, (1936) PP. 187-196.

5- S. Nodleman "A Preliminary History of Characene Berytus, XIII (1960), 83-121.

6- W. Van Ingen, **Figurines from Seleucia on the Tigris**, Ann Arbon, 1939.

البحث الرابع
النحت في الحضر

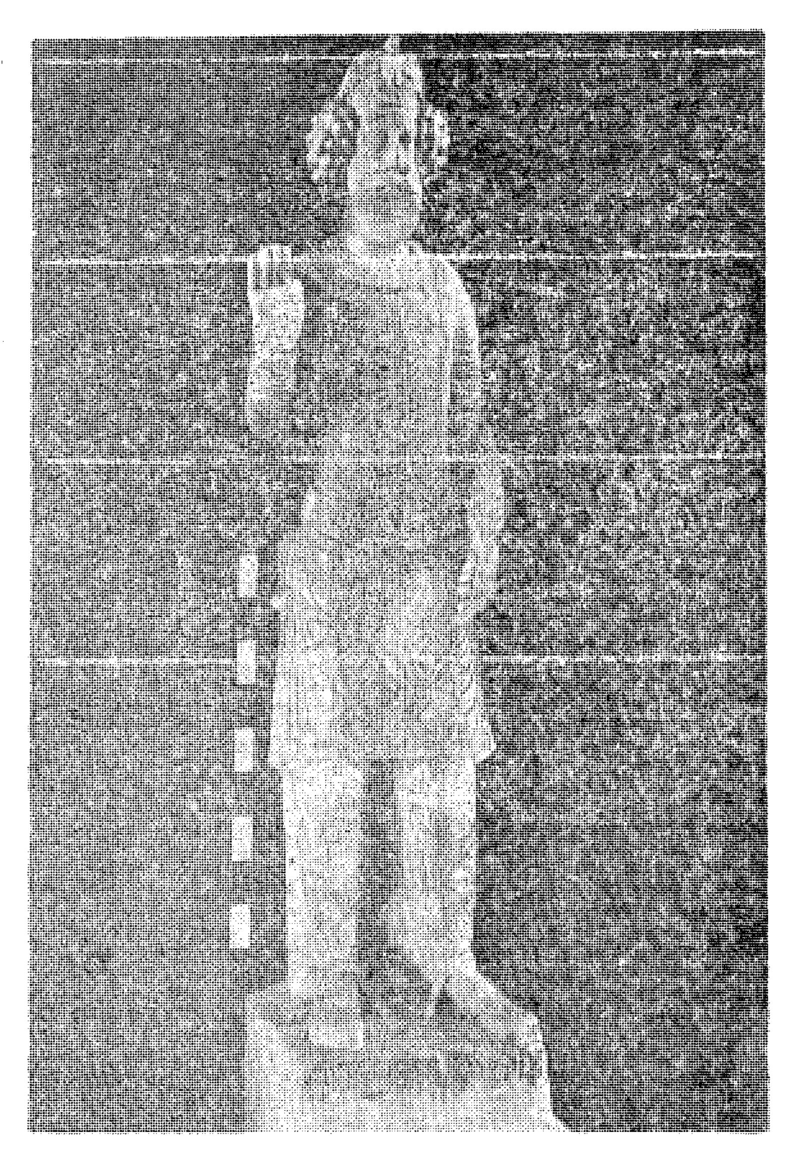
د. واثق اسماعيل الصالحي

كلية الآداب ـ جامعة بغداد

تظهر المنحوتات ، التي عثر عليها في مدينة الحضر نتيجة أعمال الحفائر الاثرية التي اضطلعت بها المؤسسة العامة للاثار والتراث منذ ربيع عام ١٩٥١ وحتى الوقت الحاضر،مزيجا متنوعا من الاشكال، فمنها ما عمل بالنحت المدور ومنها ما نقش بالنحت البارز العالي وقسم آخر بالنحت الواطىء ولكنها مع ذلك ، نحتت جميعها من الحجر وبانواعه المختلفة ، وأستعمال نوع معين من الحجر يعتمد أساسا على الموضوع أو على الشكل المراد نحته • فقد نحتت تماثيل الاشخاص من حجر الحلان المتوفر محليا أو من المرمر الموصلي وصنعت منحوتات الآلهة بالنحت البارز من أحد هذين النوعين اضافة الى تماثيل صغيرة ، بينما الآلهة عملت من الرخام الابيض • وعثر على تماثيل الاشخاص التي عمل معظمها بالحجم الطبيعي ، في جميع مرافق المدينة التي شملتها اعمال الحفائر الاثرية • فقد عثر عليها واقفة لصق جدران المعبد الكبير ومطلة على الساحة الامامية أو أقيمت في داخله ووضع قسم منها في ممرات معبد شمش وفي الغرف الاخرى ، وأكتشف العديد منها في المعابد الصغيرة وقسم

منها في البيوت الخاصة وعملت هذه التماثيل لتشير الى أشخاص معينين ، تركوا في أكثر الاحيان اسماءهم محفورة بكتابة باللغة والخط الاراميين على قواعدها . فمنهم أفراد العائلة الحاكمة كالملوك والامراء والنبلاء وأميرات البلاط ومنهم المحاربون والتجار والكهنة ويستدل على شخصياتهم من أسمائهم ومن اشكال ملابسهم وزخرفتها ومن بعض الاشياء التي يحملونها كأن تكون مثلا سيفا طويلا يدل على أن حامله محارب أو تكون كيسا من النقود يشير الى تاجر.وبعض التماثيل تمثل كهنة حفاة الاقدام يحرقون البخور ويقف هؤلاء الاشخاص بجمود وبالوضعية الأمامية وهم يحملقون في المشاهد وتظهر قوتهم وغناهم في كل طية من طيات ملابسهم الفاخرة وتظهر بتسريحة شعرهم وفي حليهم وفي اللآلى والاحجار التي تزين ملابسهم ، ويقفون مع آلهتهم في المعابد يصلون لهم ويحيون الزوار برفع أيديهم . ولم يعتن بنحت ظهر هذه التماثيل فقد عمل بشكل مختصر خال من الزخرفة والتشكيل لانها وضعت في الابنية لصق جدرانها لتشاهد من الامام فقط ، وهي بهذا تتماشى مع اسلوب الفن السائد في هذه الفترة الذي يتميز باعتماد الوضعية الامامية الجامدة في النحت البارز والتصوير والتي ناقشنا أصولها في فصل سابق .

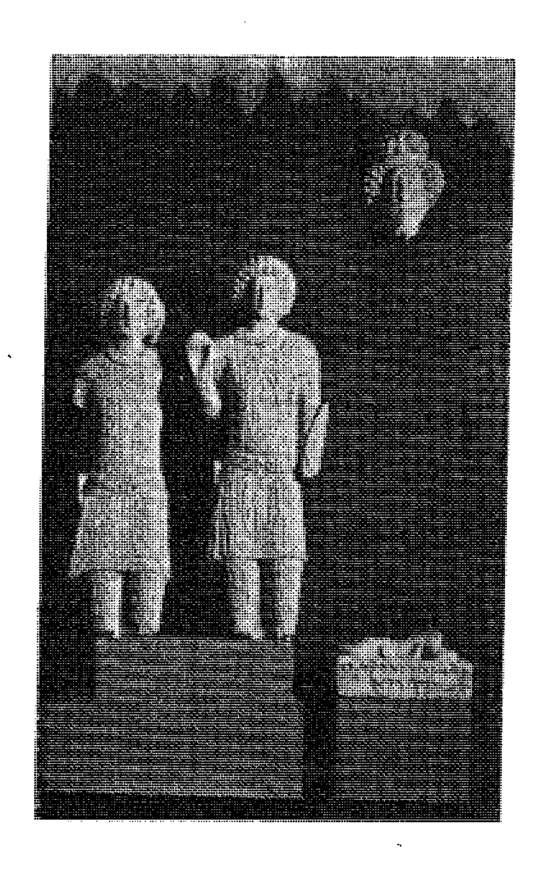
ومن أمثلة النحت المدور المهمة تمثال سنطروق الملك (بن نصر ومريا) الذى حكم في حدود السنوات ١٧٠ - ١٩٠ ميلادى وقام باعمال عمرانيـة ضخمة في المدينة فإليه يعزى معبد اللات الضخم الذى يتصدر المعبد الكبير وكان مسؤولا عن الاضافات المهمة في معبد شمش . لقد اكتشفت تماثيل متعددة له في مختلف اطراف المدينة ، فقد عثر على تمثال له بارتفاع ٣ أمتار وكان جزءا من واجهة أجد القلاع الحجرية الصلدة بالقرب من البوابة الشمالية وهو في وقفته المعهودة يمسك سعفة نخيل صغيرة باحدى يديه ويرفع الاخرى لتحية القادمين للمدينة هو وابنه عبد سميا ولى عهده وقائد جيشه ، فتمثال سنطروق الملك (شكل - ١) وجد في المعبد العاشر من المعابد الصغيرة رافعا



شـكل ـ ١

تمثال سنطروق الملك

صغيرة تدل على القدسية والرفعة ، وفوق رأسه تاج محلى بنسر ناشر الجناحين
يده اليمنى منثنية وباسطا كفه في وضعية التحية ويمسك بيده الاخرى سعفة
وقد صفف شعره بتقسيمه الى ثلاث لمات أو أجزاء تتألف كل منها من مجموعة
من التجعدات الحلزونية الشكل كبيرة الحجم بينما صفف شعر شواربه
ولحيته بشكل متموج ويرتدى سنطروق ثوبا يصل الى ركبته محلى من الامام
بزركشة متألفة من الاحجار الكريمة والذهب ، ويمتد ايضا على مقدمة السروال
وحول خصره حزام يتالف من قطع مربعة الشكل تحتوى على زخارف هندسية
تشبه النجوم ويرتدى حذاء على مقدمته صفان من الاقراص ، ويلبس سنطروق
طوقا حول رقبته وأساور حول معصميه وعلى جنبه الايمن خنجر صغير • وعلى
قاعدة التمثال كتابة تدل على شخصيته فهي تذكر (تمثال سنطروق) ، وأستطعنا
أن نميزه عن تمثال للملك آخر بنفس الاسم لمقارنته مع تماثيله الأخرى • لقد
أهتم النحات كثيرا بنقش التمثال من الأمام وأكتفى بتشكيله بشكل مبسط
جدا من الخلف وهذا الاهتمام بزركشة الملابس وزخرفتها اشارة واضحة
الى المركز المهم الذى أحتلته هذه المدينة في التاريخ العربي قبل الاسلام فقد
كانت الاموال تتدفق عليها من القبائل العربية في سبيل اعلاء شأنها ورفعتها،
وعثر على رأس وقاعدة تمثال سنطروق الملك (بن نصرو مريا) بالقرب من
السقيفة التي شيدها خلف معبد شمش (شكل ــ ٢) ، فالرأس يشابه رأس
التمثال السابق الذكر من حيث تصفيفة الشعر الثلاثية اللمات ومقدمة التاج
المحلاة بنسر ناشر الجناحين ، أما القاعدة فعليها كتابة تذكر « تمثال سنطروق
ملك العرب بن نصرومريا » • وعثر بالقرب من السقيفة على تمثالين آخرين
يعودان الى ابنيه عبد سميا ونيهرا فقد نحت تمثال عبد سميا بهيئة شاب يحمل
سعفة بيده اليمنى ويرفع الاخرى للتحية وصفف شعره على شكل صفوف



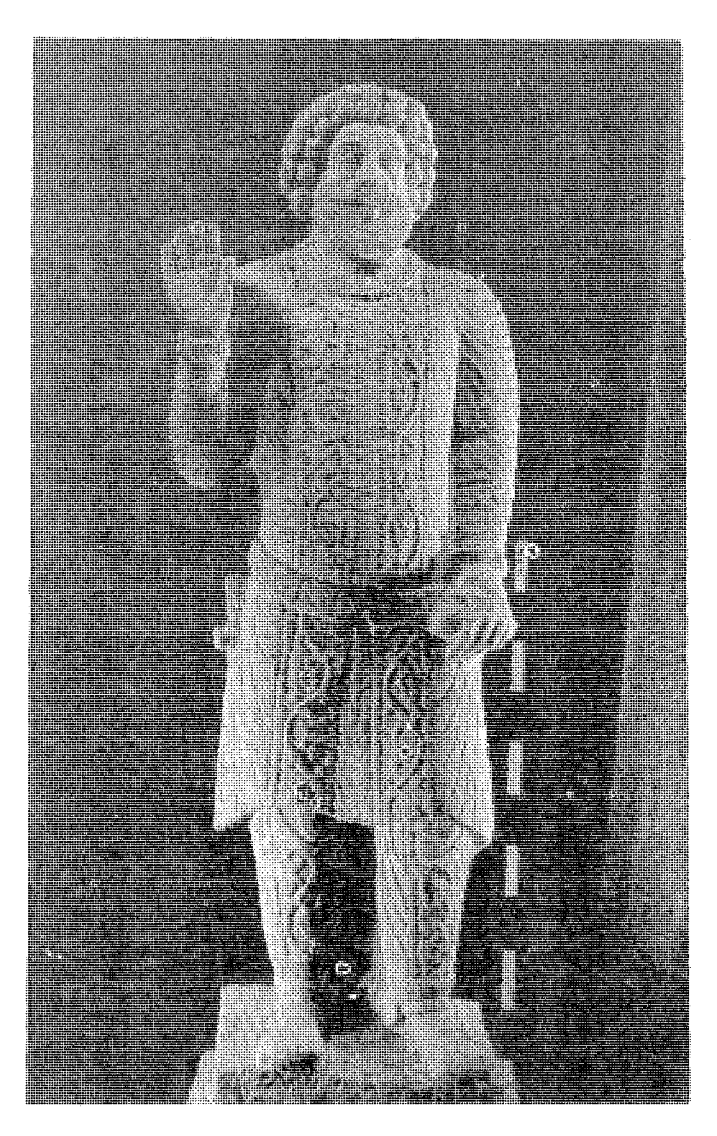
شكل ـ ٢

تمثال سنطروق وتمثالا ولديه عبد سميا ونيهرا

متعاقبة من تجعدات حلزونية تدور حول رأسه ، وحول رقبته طوق يتألف من حلي ذهبية على شكل أقراص ومستطيلات وحول معصميه أساور تتبع نفس الطراز . يرتدي عبد سميا ثوبا ذا أكمام طويلة يصل الى الركبتين وعليه زخرفة نباتية تؤلف شكلين بيضويين ، الاول على الصدر وفي داخله صورة

بالنحت البارز للالهة العربية اللات (أثينا) بهيئتها وملابسها العسكرية ترتدي خوذة حربية وتمسك رمحا بيدها اليمنى وترسا باليد الأخرى ، والثاني تحت الحزام يحصر بداخله نقشا بالنحت البارز الواطىء يمثل هرمز "Hermes" رسول الاله بدليل الجناحين اللذين يظهران فوق رأسه ويمسك بعصاه الطويلة بيده اليسرى وكيسا للنقود باليد اليمنى والتي تميزه بصفته حاميا للتجارة والتجار . أما تمثال ابنه الآخر نيهرا فعرّف بكتابة على قاعدته ويرتدي ثوبا موشى بتحليات من عناقيد عنب واوراقه وتمتد لتشمل واجهة السروال أيضا ، وحزامه يتألف من أقراص واسعة لعلها اصداف مثبتة على أقراص أكبر من معدن قد يكون ذهبا . وتظهر زخرفة العنب على ملابس نبيل حضرى قد يكون تاجرا وجد فوق رف "Console" في المعبد الثالث (شكل ـ ٣) وقد صفف شعره بنفس تسريحة عبد سميا المار ذكره وهي تتألف من صفوف من تجعدات حلزونية تدور حول الرأس وقد رفع يده اليمنى للتحية . وتم اكتشاف بعض التماثيل لاشخاص ذوي منزلة رفيعة يمثلون أما ملوكا أو أمراء يرتدون لباس رأس قد يكون تاجا يشبه السدارة ذات حافة مسننة ولها واقية للرقبة وهي مزينة بصفوف من اللآلىء وبقطع ذهبية وابرز مثال لهذا النوع من لباس الرأس يظهر على تمثال الملك الحديابي أتلو الذى وضع تمثاله في المعبد الثالث وهو يرتدى اضافة الى القميص والسروال معطفا ذا حافة سميكة قد يكون من الفرو ومحلاة بقطع من الاحجار الكريمة (شكل ـ ٤) .

أما تماثيل النساء فتبدو عليها زخرفة وزركشة في الملابس تتفق مع الحلى الكثيرة التي تزينها لانها تعكس طبيعة وغنى اميرات البلاط فتمثال



شـكل ــ ٣

تمثال نبيل مجهول الاسم



شكل — ٤

تمثال الملك الحديابي اتلو

الاميرة دوشفرى (شكل ٥) الذى عثر عليه في المعبد الخامس المخصص لعبادة الالهة اللات خير مثال على هذا النوع من التماثيل وهي ترتدي تاجا عاليا محلى بانواع مختلفة من السلاسل النفيسة وفي مقدمته صورة اله عارٍ يقف في كوة محارية الشكل وترتدي طوقا وثلاث قلائد مختلفة الصياغة أخيرتها تتدلى فوق خصرها وتنتهي بكرة قد تكون ذهبية وهي تشبه احدى

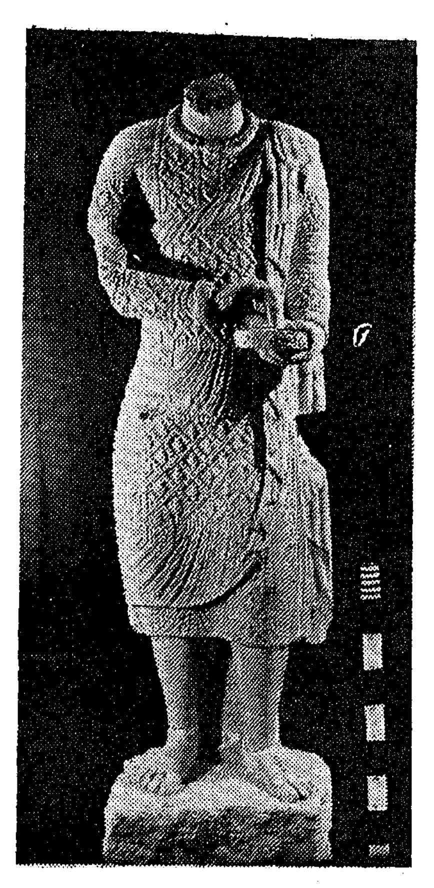


شـكل ـ ٥

تمثال دوشفري وتمثال ابنتها سمي

القلائد التي ترتديها ابنتها سمي ، التي عثر على تمثالها في المعبد نفسه ، اضافة الى الاقراط والاساور التي ترتديها . يقف كل من التمثالين على قاعدة عليها كتابة محفورة تذكر اسميهما .

أما تماثيل الكهنة (شكل ـ ٦) فانها تحمل مميزات تدل على نوع العمل



شـكل ـ ٦
تمثـال كاهـن

الذى يمارسه الكاهن ، فالكاهن يظهر حافي القدمين يحمل صحنا مزخرفا بيده اليسرى لعله للبخور ويمد يده اليمنى متناولا بعضا منه ويرتدي ثيابا خاصة به تتالف من صدرية ثخينة فوق مئزر أو قميص ذى ردنين طويلين يصل الى الركبتين • تكاد تكون ملابس الكهنة بسيطة وزخرفتها قليلة •

وتتميز تماثيل الآلهـه بأشـكالها ومعطياتهـا التي تعكس شـخصياتها

وصفاتها . لقد تعددت آلهة الحضر فمنها العراقية القديمة والعربية والاغريقية، وحدث آمتزاج وتطور بين هذه الآلهة وفي هذا العصر بالذات فمثلا تطابقت عبادة هرقل البطل الاله الاسطوري الاغريقي مع نرجال ، اله العالم السفلي في الاساطير العراقية القديمة منذ الفترة السومرية وتطابقت عبادته ايضا مع جند « جدا » اله الحظ عند العرب ، وهذا التطابق يستند الى دلائل آثارية وكتابية مؤكدة . فتمثال هرقل (شكل ــ ٧) الفاقد الرأس الذي عثر عليه في



شكل ــ ٧

تمثال هرقل ــ نرجال في البوابة الشمالية في الحضر

كوة حجرية في مدخل البوابة الشمالية يمثل نرجال بصفته البطـل الحامي ورئيس الحرس (د حشفطا) كما تذكر الكتابة على دعامة الكوة ، فهو يضع جلد الأسد فوق ذراعه الأيسر ويسند ذراعه الايمن بوضع يده على هراوته ، وبالرغم من أن التمثال يوحي للناظر بانه يتبع في نحته أسلوب الاغريق أو الرومان الا أنه يخضع لقاعدة الوضعية الامامية حيث لم يتم نحت ظهر التمثال. ويظهر هرقل في تمثالين صغيرين ولوحة كبيرة بالنحت البارز مرتديا الملابس الحضرية المألوفة وواضعا جلد الاسد فوق ذراعه الأيسر وهراوته تسند ذراعه الأيمن وتشير الدلائل الكتابية الا انه قد تطابق مع جندا «جدا» (شكل ــ ٨).



شكل ــ ٨
تمثال هرقل ــ جندا في الحضر

لقد امتازت عبادة هرقل بشعبية واسعة في مدينة الحضر فقد عثر على ما يزيد عن خمسين تمثالاً له أثناء اعمال الحفائر الاثرية، فقد عثر على الاقل على واحد من تماثيله في كل معبد صغير ومن المحتمل انه كان « الها مرافقا » لاله المعبد الرئيس أو أن تماثيله وضعت لغرض توفير « الحماية » أو لطرد روح الشر من المعابد أو أنها قدمت نذورا لاله المعبد الرئيس •

ومن أبرز اعمال النحت المدور للالهة ، تمثال الاله بعلشمين الـذي اكتشف في المعبد الخامس (شكل ــ ٩) وأعتقد سابقا بانه يمثل آشور بل

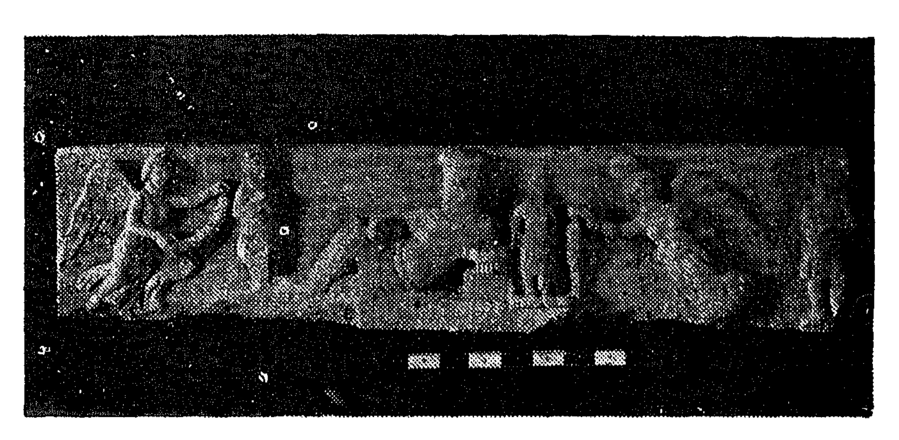


شـكل ــ ٩
تمثـال بعلشـمين

استنادا الى ورود هذا الأسم بصيغة « أشربل » على بعض الكتابات المكتشفة في المعبد ولكون هذه الكلمة تعني « فرحة بل » وهي اشارة واضحة الى الالهة اللات (اثينا) • تمثال بعلشمين الفاقد الرأس واليدين يرتدي ملابس عسكرية رومانية مكونة من قطع من صفائح معدنية وله لحية طويلة مقسمة الى خصلات صغيرة تشبه اللحى الآشورية وحول رقبته قلادة تتوسطها زخرفة قرصية الشكل • وعلى صدر الاله نحت رأس وصور اله الشمس وتدور حول رأسه هالة، وتركع امامه وعند قدميه الالهة تايخا على ركبتها وهي ترتدي ثوبا واسعا وقد نحتت طياته بتأثير هلنستي وعلى جانبي التمثال نحت نسران واقفان على القاعدة وهما ينشران جناحيهما لكي يغطيانه من جوانبه الثلاثة وقد صورا بوضعية حماية وتحفز ومن الخلف يظهر وجه فوق رأسه جناحان لعله يمثل هرمز • وظهر التمثال مغطى بقطع نصف بيضوية الواحدة فوق الاخرى قد تكون حراشف ثعبان ، والنسر والثعبان كانا رمز الالوهية الدائم ويدلان على قدسية عميقة فالثعبان يرمز الى أشياء متعددة من بينها انه يمثل حركة الشمس في السموات وله قابلية تجديد جلده القديم بآخر جديد وهي صفة تدل على خلوده • وحقيقة احاطة النسرين بهذا الاله تدل على انه يتمتع بمركز مهم بين مجموعة الالهة كما ظهر زوس ـ بعلشمين جالسا على عرش بين نسرين على لوحة عثر عليها في دورايوروبس •

ومن أمثلة النحت المدور للالهة ، تمثال الالهة اللات الذي عثر عليه في المعبد الخامس ، حيث تظهر بصفتها الحربية المتطابقة مع الالهة الاغريقية اثينا مرتدية الخوذة الحربية فوق رأسها وتمسك ترسا بيدها اليسرى وفي الأخرى المفقودة تقبض على رمح يستند على القاعدة وعلى صدرها يظهر الدرع المطلسم المتميز بصورة مدروسة • وتظهر ميزات هلنستية في تفاصيل ملابسها التي عملت بشكل مختصر وبطيات عميقة وبخاصة عند منطقة الخصر ولم يهتم النحات بالظهر أيضا •

اما اعمال النحت البارزة فتحتل اهمية خاصة لدى اهل الحضر فقد نقشوا صور آلهتهم بهذه الطريقة اضافة الى بعض القطع التي قد تعكس احداثا في حياة ملوكهم وساداتهم ، وفي النحت البارز اعتمد النحات بشكل أساسي على الوضعية الامامية في تصوير الاشخاص سواء كانوا بشرا أم آلهة ومن أبرز امثلة النحت البارز هي لوحة «نصرومريا» (شكل ــ ١٠) التي نقشت



شكل ــ ١٠

اسكفة مدخل المعبد الخامس عليها نقش لنصرومريا

على واجهة اسكفة المعبد الخامس الذي يعزى بناؤه اليه وهذه اللوحة فريدة من نوعها في الحضر لانها ذات أهمية تأريخية فهي تصور شخصا كان له دور مهم في تثبيت وتعزيز مكانة المدينة بين مدن ذلك العصر الذى اتسم بالحروب والاعتداءات ، فهو أي نصرو ، قاد دفاع المدينة التأريخي أمام جيوش الرومان التي كانت تحت امرة تراجان ، يظهر على اللوحة مضطجعا على جنبه الايسر ويحمل صحنا بيده اليسرى وهو يرتدي ثوبا يصل الى الركبتين مزخرفا بأشكال معينية بسيطة وسروالا ، وقد نحت وهو يواجه المشاهد ونقش اسمه بالقرب من راسه ويقف أمامه وباحترام شخص اسمه ولجش مدون خلف رأسه وعلى يساره • وضع نصرو تمثال الهه الحامي وعلى كل جانب من جانبي المشهد

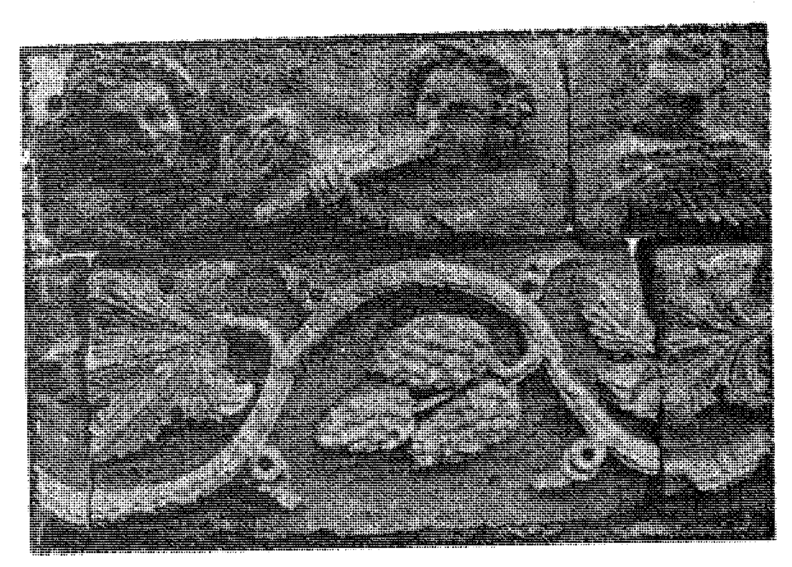
تحتت الهة النصر المجنحة ويحمل كل منها اكليلا مفتوحا وفي اقصى يسار اللوحة يقف شخص آخر لا تعرف هويته • إستنسخ نصرومريا هذا المشهد نفسه ووضعه فوق المدخل الرئيس لبوابة المدينة الشمالية بدليل العثور على أجزاء مهمة منه وبخاصة الشخص المضطجع والاله الحامي اضافة الى كتابة تشير الى نصرومريا نفسه ، حيث يعتقد بأنه قد اجرى اعمال صيانة وترميمات لتلك البوابــة •

ونحت مشهد موسيقي بنقش بارز عــال على حجرات بناء الايوان الجنوبي من معبد اللات الضخم الذي بناه لها سنطروق الملك ابن نصرومريا• ولهذا المشهد أهمية استثنائية من نواح متعددة فهو يعكس لنا طقسا دينيا مهما يتمثل في تصوير قدوم الالهة اللات الى معبدها على ظهر ناقة وفي نقش صورالموسيقيون الذين يعزفون علىمختلف الالآت الموسيقية التيتشتمل على آلات النفخ والقرع • اضافة الى شبان بعضهم يصفقون ويفرقعون أصابعهم وبعض منهم يحمل كاسا أو يستمع الى المغنية (الاشكال ١١ ، ١٢ ، ١٣) •



شــكل ــ ١١

لوحة تمثل قــدوم اللات الى معبدهــا



شـكل ــ ١٢
جـزء من المشهد الموسيقي



شـكل ــ ١٣
لوحة من لوحات المشهد الموسيقي حيث تظهر المغنية والعازفون

لقد نحتت الالهة اللات بوضع امامي راكبة على ناقة بوضع جانبي وأمامها تظهر امرأة قد تكون كاهنة المعبد تضرب على الدف وقد صورت بوضع شبه أمامي • وتظهر على اللوحة أيضا كفة ميزان ترفعه من وسطه امرأة نصف عارية صورت من الخلف يقف على لفة ملابسها نسر ناشر الجناحين يحمل اكليلا في منقاره قد يكون رمزا لشمش كبير آلهة الحضر • أما بقية قطع المشهد فتظهر عليها رؤوس شبان حليقي اللحى ، ما عدا واحد منهم ، وهم يعزفون على الالآت الموسيقية وقسم منهم يحملون كؤوسا ويشاركهم الاحتفال بعض الشابات أيضا • لقد نحتت معظم رؤوس الأشخاص بنحت عال قريب من النحت المدور وبخاصة في منطقة أعلى الرأس حيث يقل البروز كلما اتجه الى الأسفل وقسم منها لم يصور بالوضعية الامامية الجامدة وانما بوضعية جانبية أو شبه جانبية وتظهر على بعضهم اختلافات في طريقة تصفيف الشعر • ومهما يكن من امر هؤلاء الشبان فان علائم البشر والسرور تبدو على محياهم وهم يعزفون فرحين بقدوم الهتهم اللات العربية •

وتعتبر الالواح الثلاثة التي نحتت عليها نقوش آلهة التثليث الحضرية خير مثال لاسلوب النحت البارز في الحضر وقد عثر عليها خلف معبد التثليث • فالاولى منها تحمل صورة نصفية للاله مرن (سيدنا) (شكل-١٤) مرتديا قميصا ذا اكمام طويلة ، مزينا بمدالية امام كل كتف ، عليها نسر ناشر الجناحين بالنحت البارز الواطىء ويرتدي حول رقبته قلادة تتوسطها أقراص قد تكون أحجارا كريمة وتحيط برأسه هالة مكونة من أحد عشر شعاعا وعلى جبينه قرنان صغيران يدلان على الوهيته وعمل شعره بتصفيفة تتألف من صفوف من تجعدات حلزونية الشكل تدور حول الرأس • لقد نحت الفنان هذا اللوح



شــكل ــ ١٤

نحت بارز يمثل مرن (شمش)

بشكل جيد فقد بين سمات الوجه وتعابيره بشكل واضح ودقيق وبخاصة الحزم والشدة التي تظهر من تقطيب الحواجب • لقد صور مرن وهو يخرج من خلف الجبال التي صورت رمزيا بشكل كرات منتظمة بصفين • ومرن في التثليث الحضرى يمثل الاله الشمس ويستدل على ذلك من أدلة كتابية واخرى فنية

تفصيلية . أما مرتن (سيدتنا) (شكل ــ ١٥) فقد نحتت صورتها على اللوحة الاخرى وهي تظهر بشكل امرأة ترتدي ملابس هلنستية بدون أردان مزينة بكلابين وتتميز بتسريحة شعر خاصة حيث يتجمع الشعر على شكل لمة فوق الرأس وتحيط بها اوراق أكانثوس من جوانبها الثلاثة وقد عرفت مرتن على



شكل ــ ١٥

نحت بارز يمثل مرتن (اترعتا ــ عشتار)

انها أترعتا العربية أو عشتار البابلية استنادا الى دلائل آثارية وكتابية عديدة . لقد أبدع النحات في صنع هذه اللوحة فعلى الرغم من تصويرها بشكل امامي الا أنها لا تخلو من حيوية تفتقدها الكثير من لوحات الحضر التي تتميز كما ذكرنا سابقا بالجمود وعدم الحركة . واللوحة الثالثة تحمل نقشا بالنحت البارز للاله الابن (برمرين) (شكل ــ ١٦) الذي يصور بهيئة شاب حليق الذقن والشوارب ، وعلى جبينه يظهر قرنان ، ونظم شعر رأسه بشكل متناظر ويتألف من خصل متموجةتشبه السنة لهيب النار . وحول رأسه هالة مشعة تخرج من

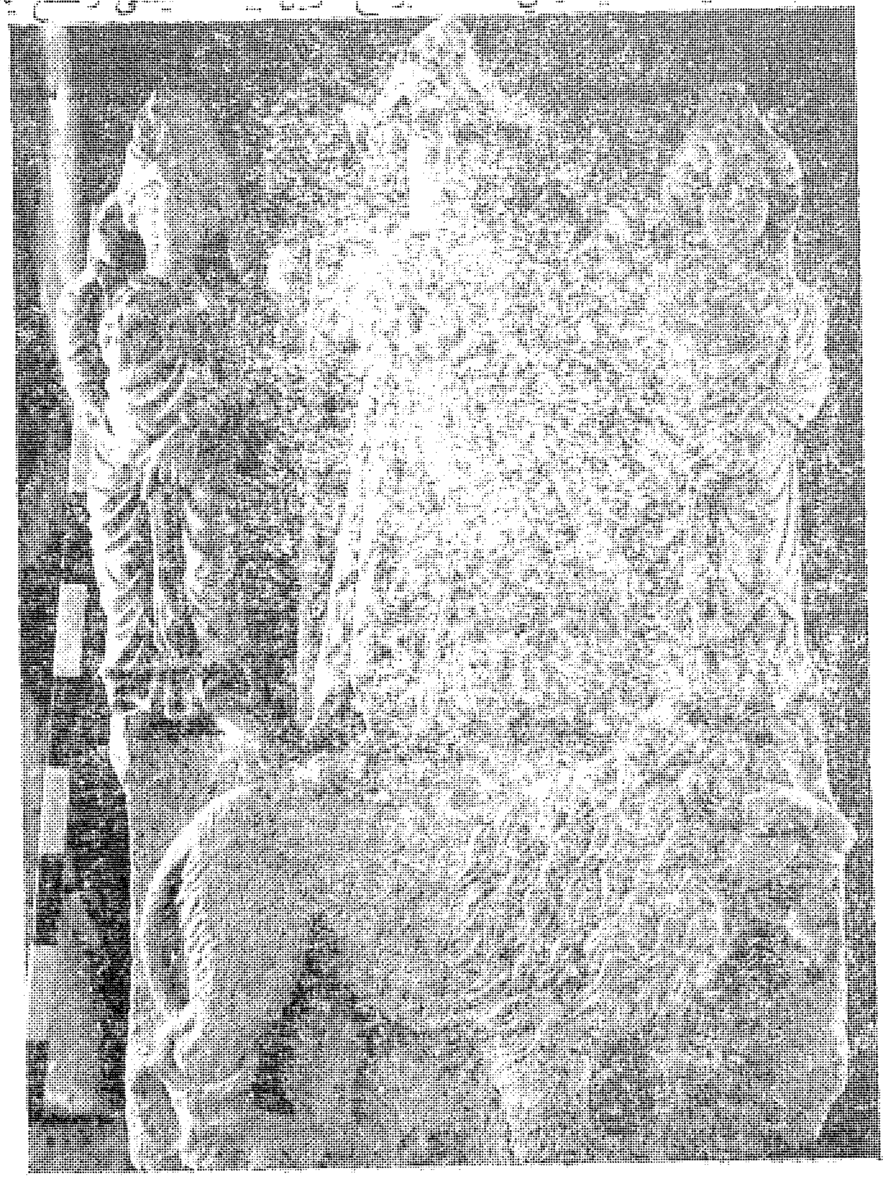
كتفيه نهايتا هـلال ويصور برمرين وهو يبزغ من هـلال آخر يستند عليـه والهلالان دلالتان واضحتان على طبيعة برمرين بصفته اله القمر وتعتبر عبادته امتداداً لعبادة سن عند العراقيين القدماء وقد عثر على أدلة عديدة تؤكد التطابق بين سن (اله القمر) العراقي القديم وبين الاله الابن في التثليث الحضرى .

وتظهر الالهة اللات على عدة لوحات بالنحت البارز ، اهمها تلك التي تظهر فيها واقفه على ظهر أسد وعلى جنبيها امرأتان متشابهتان في الملابس



شـكل ـ ١٦
نحت بارز للاله الابن برمرن (سن ـ اله القمر)

والوقفة حيث ترفع كل منهما يدها اليمنى للتحية (شكل ـــ ١٧) وصورت اللات بالوضعية الامامية وهي تمسك برمح طويل بيدها اليمنى وتضع يدها



شكل ـــ ١٧
نحت بارز يمثل الالهة اللات والهتين ثانويتين

اليسرى على ترس مزين بهلال وهي ترتدي شكلا مبسطا من الخوذة الكورنثية فوق رأسها ، أما ملابسها فاغريقية حربية تمتاز بصدرها المطلسم الـذي يتصدره قناع مدوسة • أما الأسد فقد نحت جانبيا متجها نحو اليمين فاتحا فمه ، وذيله ملفوف حول رجله اليمنى الخلفية • عثر على هذه اللوحة في المعبد الخامس ويعتقد المنقبون أنها وضعت أصلا في خلوته • لذلك فأن الامرأتين تمثلان الهلتين ثانويتين مرافقتين للات بالرغم من أن نحت صورة اللات كانت ناجحة وقريبة الشبه بأشكالها الاخرى الهلنستية الا أن اللوحة لاتزال ضمن الحدود العامة للفن في الحضر وهي اعتماد الوضعية الامامية الجامدة ، حيث تظهر هذه الصفة على وجه اللات وعلى وجهي الالهتين الاخريين •

ويصور بعلشمين على لوح مهم بالنحت البارز عثر عليه في المعبد الثالث المخصص لتقديسه استنادا الى دلائل كتابية عثر عليها أثناء تنقيباته (شكل ــ ١٨) •



شــكل ــ ١٨

لوح يمثل بعلشمين وثلاث نسوة الهات

ويظهر على اللوح أربعة أشخاص ، ثلاث نسوة ورجل يقفون في صف واحد تضع النسوة على رؤوسهن تيجانا لها شكل البرج وتبدو عيونهن واسعة ومطعمة بالعاج أو الصدف ، وملامح وجوههن واضحة ومتميزة وملابسهن متشابهة اذ ترتدي كل واحدة منهن قميصاً داخليا طويلا يصل الى الارض وينتهي بطيات متناسقة حول القدمين ، أما الرداء الخارجي فمثبت على الكتفين بدبوسين مدورين وينتهي عند القدمين وينطوي فوق الحزام في الوسط وطياته موزعة على الجسم وترتدي النسوة قلائد متشابهة وتظهر حول معصمهن الأيمن أساور بسيطة وتحمل النسوة في أيديهن اليسرى سعفة وتحمل المرأة التي في أقصى اللوحة في يدها الثانية حزمة أغصان تنتهي بأثمار كروية الشكل ، تشبه الرمانة ، في حين تضع المرأة التي في يمين اللوحة يدها اليمنى على فخذها الايمن ٠ وأما الرجل فيضع فوق رأسه تاجا يأخذ شكل برج عال يختلف نوعا ما عن التيجان ذات البرج التي ترتديها النسوة ، وتظهر عيناه مطعمتين وشارباه ملتويين الى الاعلى ولحيته بيضوية وشعره موزعا بتناظر ٠ ويرتدي ثوبا طويلا ذا أكمام قصيرة وازارا حافته العليا مبرومة وملتفة فوق كتفه ويحمل الرجل بيده اليمنى ثلاثة اشرطة تمثل حزمة البرق التي ترمز للاله بعلشمين سيد السماء ، اله الرعد والبرق والامطار وظيفته الاساسية هي حماية المزروعات والخصوبة التي تحول الصحراء الى مزارع وتحافظ على حياة الانسان والحيوان ٠ وقد عبد هذا الاله في الحضر بدليل العثور على كتابات مهمة متعلقة به بالاضافة الى اكتشاف العديد من المنحوتات التي تمثله ٠ ولوحتنا هذه تتصف بذات السمات التي يتصف بها فن النحت في الحضر ٠

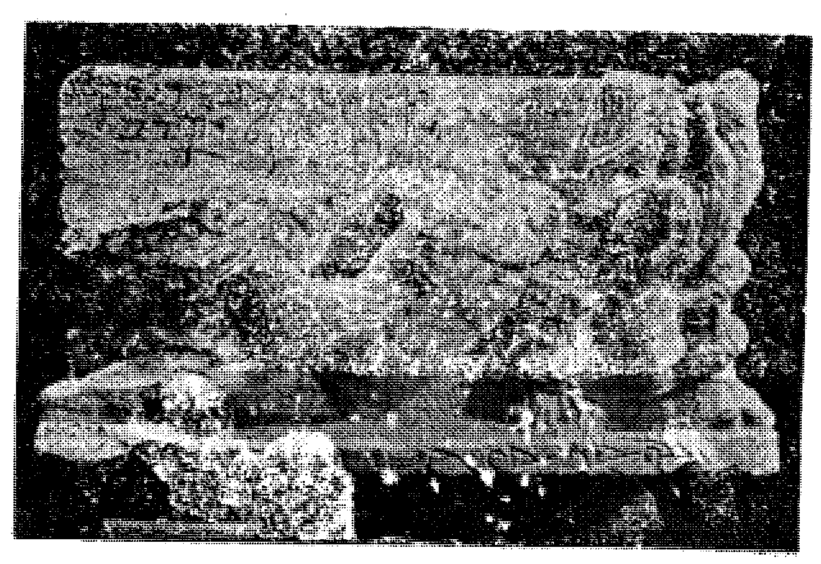
ويحتل لوح نرجول (نرجال) (شكل ــ ١٩) ، او في بعض الاحيان يسمى لوح سربيروس ، أهمية خاصة عند البحث في نحت الآلهة في مدينة الحضر ، فقد عثر عليه في المعبد المخصص لعبادته ويقف نسر ناشر الجناحين على اكليل يلتف حول رأسه ، على جانبيه قرنان صغيران وآخران بهيئة ثعبانين ينحنيان الى الاعلى . وقد طلي شعر رأسه الاشعث ولحيته الكثة وشواربه الطويلة باللون الاسود وقد طعمت عيناه بأصداف بيضاء اللون ويرتدى الاله قباء يلتف جزؤه الايمن على الايسر وله حاشية مزركشة يتدلى منها جرس في كل من نهايتي القباء يلبس سروالا مزينا من الامام بصف واحد من الاقراص يستمر الى مقدمة الحذاء . وتتوزع ثلاثة أزواج من الثعابين على



شكل ــ ١٩
لوح نرجال او سربيروس

اللوحة ، فيخرج زوج منها من الكتفين وآخر من منطقة الخصر والثالث من نهاية سرواله • ويحمل الاله بيده اليمنى المرفوعة والمثنية عند المرفق فأسا مزدوجة احدى نهايتيها على شكل ثعبان وتعتبر الفأس رمزا من رموزه عند البابليين والاشوريين ، ويمسك بيده اليسرى على مقبض سيف عريض يتدلى على جانبه الايسر بالقرب من الكلب (سربيروس) ذى الثلاثة رؤوس والمثبت مقوده عند خصر نرجال وقد لون رأسان فقط ، واحد باللون الاسود والاخر باللـون الاحمر • وسربيروس حارس مدخل العالم الاسفل في الأساطير الاغريقية ، وتظهر ثعابين وعقارب علـى اللوحـة بعضها بالنحت البارز والاخر مضاف بالالوان وعلى يمين نرجال يوجد تمثيل لسميا (إله السماء) يتألف من القمر والشمس والكواكب الخمسة وهي المشترى وزحل والمريخ والزهرة وعطارد وعلى يساره تظهر أترعتا (عشتار) جالسة على عرش بين أسدين وفوق رأسها نسر ناشر الجناحين يقف على لباس رأس عال وتمسك بيدها اليسرى تمثيلا آخر لسميا ، ونحتت سمكتان متقابلتان على واجهة قاعدة العرش ، والاسد والسمكة من شارات أترعتا • لقد أعتمد النحات الدقة في عمل هذه اللوحة الفريدة وقد نجح في اعطاء التأثير الذي يبعثه شكل نرجال لدى المتعبد وأضاف اليه اللون الاحمر والاسود ليزيد منه •

وشكلت منحوتات هرقل في النحت البارز أهمية معينة لدى الحضريين لا تقل عن اهمية تماثيله في النحت المدور • فيظهر هرقل بوقفات وأشكال متعددة أبرزها تلك التي يبدو فيها مضطجعا مستريحا بعـد أن أنهـى بعض أعماله الشاقة (شكل ــ ٢٠) • فهو يظهر متكئاً على جلد الاسد على جنبه الأيسر ويمسك بيده اليمنى المفقودة هراوته التي يبدو جزء منها على يسار اللوحة • لقـد أتقن النحاتان شمشيهب وحبيب اللذان حفـرا اسميهما على الحافة السفلى للوحة ، صنع جسم هرقل العارى وأوضحا عضلات صدره وكتفيه بشكل متقن والى يساره توجد شجيرة يلتف حولها ثعبان يوجه رأسه



شــكل ــ ٢٠

لوحة بالنحت البارز تمثل هرقل مضطجعا

نحو نسر ناشر الجناحين يقف عليها ، أما تفسير هذه الرموز فيكمن في عمله الشاق الاخير حيث يستريح من عنائه بعد أن يقطف التفاحات من الشجرة التي يحرسها الثعبان أما النسر فهو في هذه اللوحة رمز لابيه زوس كبير آلهة الاغريق • وكما ظهر هرقل متطابقا مع نرجال أو جندا في النحت المدور، يبدو ايضا في بعض لوحات من النحت البارز أهمها تلك التي عثر عليها في معبد اللات،حيث يظهر واقفامع أمرأة تحت عقادة قوس مرتديا الملابس الحضرية واضعا جلد الاسد فوق ذراعه الايسر ويرفع ذراعه اليمنى المنثنية الى الاعلى حاملا شيئاً مفقوداً لوجود كسر كبير في وسط اللوحة ، بينما تستند هراوته على رجله اليمنى ، ويرتدي هرقل (جندا) قميصا تبدو فيه الطيات بشكل متناظر ويتحلى بقلادة كبيرة تتألف من حذوة فرس كبيرة تضم داخلها حجرة كريمة على شكل دمعة ، وعلى يمينه يبدو الجزء السفلي من نصب لحرق البخور • وعلى يسار اللوحة تقف امرأة وعلى الارجح الالهة اللات بهيئتها العربية وهي

ملفعة بازار يلتف حول الجزء الايسر من جسمها وينسدل الى ما تحت الخصر في جهتها اليمنى بيديها أشياء غير واضحة • وعلى قاعدة اللوحة كتابة ناقصة ، بسبب تعرضها لعوامل الطبيعة وبخاصة الرطوبة ، تذكر اسم جندا وهي بذلك تؤكد تطابق هرقل مع جند اله الحظ عند العرب • ولقد اتبع النحات الاسلوب الحضري في النحت وبخاصة الملابس والوقفة والوضعية الامامية للاشخاص (شكل ــ ٢١) •



شكل ــ ٢١
لوحة تمثل هرقل ــ جندا والهه

نستخلص من خلال هذا الاستعراض المركز لفــن النحت في الحضر ومن خلال بعض النماذج المختارة من عشرات القطع من أعمال النحت المدور والبارز أن الفنان الحضرى كان يستلهم موضوعاته الدينية خاصة من مواضيع ذلك العصر بالاضافة الى استمراره بالعمل في مواضيع مختاره من العراق القديم وبخاصة في عصوره البابلية والآشورية • لقد تميز النحت في الحضر بالوضعية الامامية الجامدة التي أصبحت الصفة السائدة ولكنها في بعض الاحيان لم تمنع التفاتة بسيطة لبعض الاشخاص المصورين وهذا يكشف عن التأثير الهلنستي • كان الفنان الحضري يعمل جاهدا ، كسائر فناني عصره، في دمج عناصر فنية متعددة من مصادر مختلفة وقد نجح في أنتاج اعمال متآلفة ومنسقة بشكل جيد ، ولكن جهوده سرعان ما توقفت عندما سيطر الساسانيون حيث اتبع الوضعية الجانبية واستطاعوا مع الرومان ان يدمروا المراكز الفنية كآشور والحضر ودورا يوروبس وتدمر ، ومع ذلك فأن فنانى العصر الروماني المتأخر والعصر المسيحي المبكر استعملوا من جديد الوضعية الامامية في النحت والتصوير كما يستدل على ذلك من خلال النتاج الفني لهذين العصرين •

المراجـــع

المصادر العربية :

١ ــ فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى ــ الحضر ــ مدينة الشمس ، بغداد ١٩٧٤

٢ ــ الدكتور واثق اسماعيل الصالحي « بعلشمين ــ اله البرق والمطر في الحضر» مجلة كلية الاداب ٢٥(١٩٧٩) ص ٥٠ ــ ٤٦٨

٣ ــ الدكتور واثق اسماعيل الصالحي « عبادة اللات العربية وانتشارها في ضوء الشواهد الاثرية . مجلة كلية الاداب (٣٠) ١٩٨١ ص ٩٨ــ١٠٧ .

٥ ــ حازم النجفي « مشهد موسيقي من الحضر «سومر »٣٧ (١٩٨١) ص١٣١ ــ ١٤٢ .

المصادر الانكليزيـة :

1- Malcolm Colledge, **Parthian Art**, London 1977.

2- Wathiq Al-Salihi, "New Light on the Indentity of the Triad at Hatra", **Sumer** 31 (1975), p. 75-80.

3- Wathiq Al-Salihi, "Hercules Nergal at Hatra" **Iraq,** 33 (1971), pp. 113-115.

4- Wathiq Al-Salihi, "Hercules Nergal at Hatra II", Iraq, 35 (1973) pp. 65-68.

5- Susan Downey, **The Excavations at Dura - Europos, Final Report III, The Heracles Sculpture,** New Haven, 1969.

الفصل الثاني

الاختام الاسطوانية

د. عادل ناجي
المؤسسة العامة للآثار والتراث ـ بغداد

المبحث الأول

الأختام الاسطوانية حتى عصر فجر السلالات

في الفترة الاخيرة من استيطان الانسان الاول اصبحت المعابد هي صاحبة الملك واخذت في جني المحاصيل الزراعية وتربية الماشية ومن ذلك بدأت الحاجة لتوثيق وضمان هذه المواد • ومن بين العديد من الحرف اليدوية كان فن الحفر على الحجر ومن هنا بدأت صناعة حفر الاختام المنبسطة التي احتاجها المعبد اولا ليختم بها ممتلكاته ومحاصيله المخزونة التي تكون عادة تحت سيطرة الكهنة •

وهكذا اخذ فنانو الحفر على الحجر ينتجون الى المجتمع الجديد ما يحتاجه من مواد ذات الطابع الروحي والطبي والسحري بالاضافة الى حاجات المجتمع الدنيوية وهذه المواد غالبا ما تضم الدلايات والحرز بالاضافة الى الاختام •

اوضحت التنقيبات في وادي الرافدين والمناطق المجاورة بان الاختام المنبسطة وجدت في بقايا المستوطنات الحضارية الموغلة في القدم والتي تعود الى الربع الاخير من الالف السادس قبل الميلاد (اي قبل سبعة آلاف ومائتي سنة) • فكان الختم المنبسط من الحجر المحفور بطريقة فنية عادة يضغط على قطعة الطين الذي يغطي قطعة من القماش او من الجلد تربط على فوهة وعنق الجرة او الاناء الذي يحتوي على مواد ثمينة او مهمة • ويتكرر ضغط الختم المنبسط هذا على عدة امكنة • ولا يستطيع اي شخص غير مخول ان يخرب الطين بعد جفافه والا يعتبر سارقا ويعاقب على عمله هذا • واولى هذه الاختام عبارة عن قطعة صغيرة من الحجر مستطيلة الشكل تقريبا محززة في احد وجهيها بخطوط مستقيمة متقاطعة تم اكتشافها في الطبقة الثانية في الموقع الاثري تل حسونة في شمال العراق التي تعود الى حوالي ٥٤٠٠ ق • م • Hassuna period, Lloyed and Safar (1945) والاختام المنبسطة بصورة عامة تكون على شكل اقراص من الحجر تشبه ازرار والاختام المنبسطة تدعى احيانا (Buton Seals) •

وبمرور الوقت سميت اختاما منبسطة تمييزا لها عن غيرها واخذ النحات السومري يتفنن في حفر انواع من الحجر بمختلف النقوش منها الهندسية ومنها ما له صلة بالحياة اليومية التي كانوا يعيشونها • وبقيت هذه الاختام المنبسطة تستعمل بكثرة في عصور سامراء وحلف والعبيد اي ما يقارب حوالي الالف ومائتي سنة وبعبارة اخرى حتى عصر الوركاء •

وبمرور الزمن وجد الفنان السومري ان طريقة طبع الاختام المنبسطة الشائعة آنذاك على الطين لا تفي تماما بالغرض اذ يضطر الى تكرار الطبع على سطح فوهات الجرار واعناقها لذلك ابتكر في عصر الوركاء طريقة تعتبر مثالية وعملية للدلالة على ملكية الشخص الذي تعود له المواد المخزونة والابتكار الجديد عبارة عن حجرة اسطوانية الشكل مثقوبة من وسطها طوليا حفر النحات على سطحها مواضيع دينية ودنيوية • وكان الختم

الاسطواني اكثر ملاءمة من الختم المنبسط ، فعند دحرجته بضغط قليل على سطح الطين المعد للغرض المذكور تترك فيه طبعات عديدة على الجهات المراد ختمها • وقد برهنت نتائج التنقيب ان اقدم الرقم الطينية التي وصلتنا هي المختومة بطبعات الاختام الاسطوانية التي تعود بتاريخها الى الالف الرابع قبل الميلاد في عصر الوركاء •

وهذه هي اولى الاستعمالات للاختام الاسطوانية في الحضارات الشائعة آنذاك وقد انفردت بها حضارة العراق القديم وهي ميزة ذات اهمية كبيرة على مستوى السلم الحضاري وهي ابداع حضاري نقي خاص بالعراق •

وعلى الرغم من ان الاختام الاسطوانية قد استعملت في مصر خلال الالف الثالث قبل الميلاد وفي سوريا وفلسطين والاناضول وجنوب شرق العراق والهند فان الاختام الاعتيادية المنبسطة كانت هي السائدة في هذه الاقاليم غير ان الاختام الاسطوانية استمر استعمالها في وادي الرافدين على مدى كافة العصور التاريخية لسبب بسيط هو ان الكتابة في وادي الرافدين (التي ابتكرها السومريون في حدود منتصف الالف الرابع قبل الميلاد) كتبت على الطين ابتداء من عصر الوركاء الى حدود القرن الاول الميلادي تقريباً (٤٠٠٠) سنة • وهذا دليل كبير على ان الاقطار المجاورة للعراق وحتى البعيدة عنه قد قلدت صناعة الاختام الاسطوانية خلال العلاقات التجارية او السياسية او الثقافية في عهد الامبراطوريات وبالاضافة الى ختم المواد التجارية والعقود والمواد الثمينة الاخرى فان الختم الاسطواني نفسه استعمل كعلامة دالة او اداة تعريف بملكية الشخص صاحب الختم • الجدير بالملاحظة هنا ان اي ختم اسطوانيا كان او منبسطا من غير المقبول ان تكون له نسخة ثانية اطلاقا لانه بمثابة توقيع المالك له اما الشبه فممكن لان النحات ينحت بناء على طلب المالك احد المواضيع المطروقة المستوحاة من حياة المجتمع اليومية سواء كان من طقوس دينية او مشاهد دنيوية او حوادث او اساطير هامة تخص ذلك المجتمع في تلك الفترة او الفترة

السابقة واصبحت موروثة للاجيال التي بعدها • كما جاءت هذه الاختام ملبية لحاجة ورغبة الاشخاص لعلامات مميزة ليضعوا طبعاتهم على رسائلهم الشخصية ومعاملاتهم التجارية بالاضافة الى ضمان جرارهم التي يودعون بها ممتلكاتهم الثمينة دون ان تمس بتخريب او اذى •

اهمية الاختام

تعتمد معلوماتنا لتقييم الفن في وادي الرافدين اساسا على التماثيل والمنحوتات وهي بحد ذاتها غير كاملة لان مواد من هذا القبيل لم يتوفر معظمها بحالة جيدة •ومن ناحية اخرى فان الاختام الاسطوانية يمكن ان تكون مصدرا جيدا لهذه الدراسة لسبب بسيط هو ان الحفر على الاختام ممكن تتبعه في كافة العصور وبدون توقف • اضافة الى انها اعانتنا كثيرا في تصوير واجهات المعابد اي انها اضحت مصدرا كبيرا لفن العمارة اعتبارا من الحقبة الاولى لعصر الوركاء •

كذلك صورت الاختام الطقوس الدينية التي كانت تقام داخل المعابد وبعبارة اخرى تعتبر الاختام موسوعة متسلسلة ومصورة لجميع نواحي الحياة في المجتمع العراقي القديم •

آلات الحفر فى الاختام

ان الطريقة التي استعملت في حفر الاختام على الاغلب لا تختلف كثيرا منذ ابتكارها حتى نهاية استعمالها •

وكانت الآلات المستخدمة في البداية من النحاس وفيما بعد من البرونز ثم من الحديد في العصر الاشوري • ان الآلات الحقيقية من النحاس تشمل عددا من الازاميل ذات الحافات الصغيرة وقد وجدت في احد البيوت الخاصة بتل اسمر قطعة واحدة تعود الى مزرف او مثقب مع ما يشبه الملعقة ولكن ذات حافات قاطعة •

ووجدت هذه المواد مع اختام كاملة الحفر واخرى غير كاملة ومجموعة من الخرز تعود الى العصر الاكدي (Frankfort P. 5) • وتؤلف الازاميل والمطرقة الخشبية عادة في ايامنا الحالية مجموعة لاعمال الحفر وليس غريبا ان يكون النحاتون قديما قد استعملوا نفس العدة لانجاز اعمالهم الفنية في النحت •

من الممكن ان نقول ان نحاتي الاختام في العصر الاكدي قد حفروا الاشكال او النماذج ابتداءً من الحافات مستخدمين الازميل والمطرقة الخشبية نحو الداخل وعليه يبدأ الحفر من الجانبين الى الوسط • واللمسات الاخيرة قد تنجز بمواد اخرى كاستعمال مسحوق خشن او رمل وتفتح الحفر الدائرية بالمثقب الذي يتكون من قوس وخيط يلف على قلم طويل ينتهي بسكين قاطعة تشبه الملعقة الصغيرة وباسلوب حركي تبدأ هذه السكين القاطعة تأخذ مفعولها في الحجر كما كانت هناك عدد ومواد اخرى تستعمل لقطع حافات دائرية هلالية الشكل او ما شابه • اما المواد المستعملة في صناعة الاختام فهي متنوعة وكثيرة الالوان فهناك حجر الستيتايت الاسود والاخضر والابيض والرصاصي والقهوائي ، كذلك استعمل حجر اللازورد والمرمر والمرمر المعرق والحجر البلوري والهمتايت واللايمستون والعاج والمرمر الوردي والكرانيت وحتى العجينة الطباشيرية والطين • وندر استعمال الذهب في صناعة الاختام •

الاسلوب

مر الاسلوب الفني بمراحل وتغييرات منذ العصر الحجري القديم الى العصور التاريخية ابتداءً من الاسلوب الطبيعي والواقعي للصياد انسان الكهوف الذي اخذ يقرب الاشياء الواقعية التي حوله الى نفسه ليجعلها سهلة في عملية الصيد والسيطرة والهيمنة عليها • واسلوب الواقعية هذا استمر الى عدة آلاف من السنين حتى فترة الانتقال من العصر الحجري القديم الى

العصر الحجري الحديث ثم اخذ هذا الاسلوب يتغير كليا ويتجه نحو الرمزية كما ان الفن في العصر الحجري الحديث اخذت فيه علامات الرموز تعبر عن مفاهيم سادت الوسط الفني لهذا العصر ، وقد اخذت الرسوم تعبر عن افكار رمزية تجريدية محورة ويمكن هنا التعبير عن الفن ببضعة ضربات (خطوط صغيرة) وان مساحة الارضية ممكن ان تعرف او يدلل عليها بنقاط دائرية ووحدات او اشكال او نماذج هندسية او خطوط منحنية ، ان هذا التغير يعزى بالاساس الى التغير الحاصل في المواد البيئية والحياة الدينية او الروحية لسكان القرية ، وان الحياة الكلية للانسان قد تغيرت من حالة جمع القوت الى حالة انتاج القوت وحياة الزراعة ويعني هذا من الايمان بالسحر وممارسته الى اليد العاملة وتنظيم الافراد اجتماعيا ، وهذه الحياة الجديدة دفعته الى خلق او ايجاد فنه الجديد فن التعبير التجريدي والتعبير الرمزي ، ومع حياة الاستقرار الجديدة ظهرت بعض الطقوس والشعائر الدينية والعبادة واحتلت مكان السحر وعبادة الطبيعة حيث كان الاعتقاد السائد لدى انسان العصر الحجري القديم ان كل الاشياء التي حوله لها قوة خارقة اقوى من الانسان وهذا الاسلوب الجديد من الفن جاء نتيجة الاعتقاد بالروح الثنائية لكل المواد ، كان الصياد القديم يتمتع بقوة ملاحظة قوية لما حوله في الطبيعة ولذلك هو يعرف الحيوانات جيدا ويعرف عاداتها وهجراتها وترحالها وكان هذا ضروريا جدا له لكي يتمكن من ان يمسك بها ويعيش عليها ، ولذلك كان فنه بالضرورة واقعيا ويحاكي الطبيعة ،

ومن الناحية الاخرى فان انسان العصر الحجري الحديث بافكاره الجديدة كان متلائما جدا مع الطبيعة وما خلفها من قوى فبينما يقوم هو بحرث ارضه وتربية حيواناته وجد ان النماذج واسلوب الواقعية لا حاجة لها بعد الان واخذ يرمز اليها برموز تجريدية اي بخطوط بسيطة تعبر عن شكل الحيوان او النبات او اي شيء آخر ، وهذه الرموز ادت فيما بعد

الى فكرة الكتابة الصورية التي هي اساس الكتابة المسمارية • ان الحياة التي تغيرت من مجتمع التطفل على صيد الحيوانات الى الخبرة الجديدة لانتاج المواد الاولية للقرية خاصة المستوطنات الاولى في وادي الرافدين ادت ايضا الى تغير جديد في الفن • ان التغير في اسلوب الفن من الطبيعة والواقعية الى الهندسية لم يأت فجأة اذ هناك بعض الملامح الانطباعية والتعبيرية متواجدة في هذا الوسط الفني حيث التطور البطيء خلال عصور مختلفة • ان هذه التغييرات في الاسلوب اخذت مكانها في نهاية العصر الحجري الحديث وبداية فترة ظهور الكتابة حيث تبلورت الى ثلاث حالات مختلفة وهي : التقليدية والاعلامية ـ التثقيفية والزخرفية وبمعنى آخر الاسلوب المستوحى من الطبيعة والاسلوب التفسيري والاسلوب التجريدي • والآن في استطاعتنا ان نطبق هذه الحالات على فن واسلوب الحفر على الاختام على مر العصور •

ان الاختام الاسطوانية في عصر الوركاء (٣٥٠٠ ـ ٣١٠٠ ق • م) توضح لنا الاتجاه نحو الاسلوب الطبيعي بغض النظر عن انها ضعيفة الموضوع احيانا •

ان شكل الحيوانات قد حفر باسلوب اقرب الى الطبيعة بينما شكل الاشخاص كان اقل تأثيرا وتبدأ اجسامهم نحو التدوير (شكل ـ ١)• ويلاحظ احيانا الاتجاه نحو التجريد والزخرفة خاصة في اواخر عصر الوركاء عندما بدأت معالم او بدايات اسلوب الحفر بواسطة المزرف •

ان هذا الاسلوب الجديد في الحفر اي اسلوب المزرف قد شاع استعماله في الفترات اللاحقة لعصر الوركاء ولذلك يمكننا القول ان عصر الوركاء كان عصر تجريبي في فن الحفر على الاختام •

ان المواضيع المحفورة على اختام عصر الوركاء متنوعة بالرغم من انها كانت تعنى بالاسلوب الزخرفي ولكن مفهوم الديانة والطقوس الدينية بدأ يؤثر على فن الحفر على الاختام حيث يعرض مشاهد دينية وطقوسية •

وكذلك نشاهد على اختام هذه الفترة صورا لنصب ضخمة ومناظر دنيوية اخرى وهي تدل على ان النحات في عصر الوركاء لم يتمكن ان يفرق او يميز بين الفن التطبيقي والفن المجسم الذي شاعت مدرسته في فن الحفر على اختام العصور التي تلت هذه الفترة •

اما فن الحفر على اختام عصر جمدة نصر فيمثل اول انحراف في هذا المجال وذلك بتحطيم الاسلوب القديم واستبداله بالنحت المتقن الجيد • ومع ذلك لا نزال نجد بعض العناصر القديمة التي تقترب من الاسلوب الواقعي خلال بداية هذا العصر •

ولكن الاسلوب الهندسي بدأ يأخذ شكله العام في اواخر عصر جمدة نصر بطريقة الحفر بالمزرف للاشكال المختلفة التي كونت اسلوبا جديدا • فالحيوانات وسائر النماذج الاخرى انجز حفرها باسلوب خاص يعتمد على الدوائر والخطوط • غير ان النماذج الهندسية المستخدمة لملء الفراغات في اختام هذه الفترة قد اضـــافت الى فن الحفر على الاختام ميزة جديدة لعصر جمدة نصر •

ان مواضيع عصر جمدة نصر هي كالعادة لها صلة بمشاهد خاصة تحمل مواد ومقتنيات المعابد بالاضافة الى المواضيع الاعتيادية التي تعود الى نهاية عصر الوركاء • ان تحول مشاهد الحيوانات في الاختام الاسطوانية الطويلة الى الاسلوب الهندسي كان احد المظاهر الجديدة لتطور مواضيع هذه الفترة • ان اكثر المواضيع شيوعا على الاختام الاسطوانية القصيرة كانت شكل المرآة في مشاهد القرابين والطقوس والشعائر الدينية (شكل ــ ٢) •

الاختام في عصر فجر السلالات

كان الاسلوب السائد في عصر فجر السلالات الاول هو الاســلوب الزخرفي الذي انحدر من الاشكال الهندسية المحفورة على الاختام الاسطوانية الطويلة لعصر جمدة نصر • والنماذج هذه من جمدة نصر تحولت هنا الى

اشكال او نماذج خطية اي ذات خطوط مستقيمة او متقاطعة . وهذا الابتكار والابداع الجديد لعصر فجر السلالات كان مستندا على تحول الموضوع القديم الى النموذج الجديد المعمول بالخطوط المستقيمة او المنحنية التي تشكل نماذج منفصلة الواحدة عن الاخرى . وليس ثمة حاجة الان الى مشاهد قصصية وزخرفية بل الى ابتكار او خلق نماذج لملء حقول او افاريز انتجتها الاختام الاسطوانية .

وعندما نأتي الى فن الحفر على اختام عصر فجر السلالات الثاني نشاهد نفس الفكرة في تكرار الموضوع استمرت مع تجاهل الترتيب في فترة التجارب في عصر جمدة نصر . لكن الاسلوب والخطوط والاشخاص انجزوا بشكل مسطح مع قليل من التدوير (شكل ـ ٣) .

ان القوة والصلابة في الاسلوب الذي يشبه التطريز قد هجر . وفي نفس الوقت كانت المواضيع مليئة بالاسلوب الخيالي الجديد والاساطير الخرافية والطقوس الدينية ، واشكال الحيوانات وكانت اكثر المواضيع شيوعا هي حماية القطيع من الحيوانات البرية المفترسة وخاصة من الاسد بواسطة بطل اسطوري ومخلوق مزيج من انسان وثور .

ان الانسان والحيوانات قد رسموا باسلوب خطوط النسيج . واستعمل الفنان في هذه الفترة ايضا طريقة ملء الفراغات ببعض الحيوانات او اجزاء مختلفة من اجسام الحيوانات مرتبة بطريقة ينتج عنها افاريز (اشرطة) مستمرة لنماذج انجزت باسلوب التعشيق .

ان اسلوب الحفر على اختام عصر فجر السلالات الثالث استمر في انتاج نماذج لافاريز عراك الحيوانات التي بدأنا نشاهدها على الاختام الاسطوانية في عصر فجر السلالات الثاني غير انه تطور بذاته الى الاسلوب الجديد . وهنا نلاحظ بدايات اسلوب الحفر المجسم (البارز) مع انتصاب جيد لقامة الانسان او الحيوان ، ورؤوس ضخمة تبدو منظوراً اليها من

الاعلى (شكل-٤) •ان جميع الاشكال والمواد التي تظهر في الاختام الاسطوانية لعصر فجر السلالات الثاني استعملت في عصر فجر السلالات الثالث كما هو الحال بالنسبة لاشكال الاشخاص مع اضافة اشخاص آخرين •

ان اختفاء الاسلوب التجريدي وبدايات ظهور الاسلوب الواقعي بابعاده الثلاثة علامة مميزة للتحول من نهاية عصر فجر السلالات الثالث ونلاحظ التغييرات الاخرى في الوجه الكامل لرأس الاسد للتعبير عن عظمة الخطورة والطريقة الجديدة في تركيب الموضوع التي تظهر فيها الحيوانات على جانبي الشخص في الوسط لخلق موضوع جيد مع الحيوانات • وكذلك يمكننا ملاحظة ان نماذج ملء الفراغات في اختام هذا العصر قد قل استعمالها على الرغم من ان العقرب وحيوانات اخرى صغيرة قد استعملت احيانا •

اما الفكرة الزخرفية في اسلوب الحفر على اختام عصر فجر السلالات الثاني فاننا نلاحظ استمرارها الى عصر فجر السلالات الثالث • وان الاشرطة التي انجزت على اختام هذه الفترة تعرض الاسلوب الزخرفي لا الاسلوب الاعلامي او التوضيحي وان التناسق في الموضوع يبدو بسيطا •

ان مواضيع الاختام الاسطوانية في عصر فجر السلالات الثالث هي نفسها التي كانت شائعة في عصر فجر السلالات الثاني فهي متضمنة مناظر العراك التي تحتوي على فكرة حماية الحيوانات من الحيوانات الهاجمة المتوحشة المفترسة • وبالاضافة الى ذلك فان هناك مواضيع جديدة تعبر عن مشاهد طقوسية واسطورية كما في مشهد اله الشمس وزورقه الاسطوري وكذلك مشهد يرينا الانسان - العقرب ومشاهد اخرى كالزواج المقدس ومشاهد الولائم والشرب والقضاء على الحيوان الخرافي ذي السبعة رؤوس وكذلك مشاهد العبادة وتقديم القرابين • كما نشاهد ايضا مواضيع دنيوية مثل مشاهد الحلب وبناء الزقورة •

المبحث الثاني

الأختام من العصر الاكدي حتى نهاية العصر البابلي الحديث

أ ـ اختتام العصر الاكدي

عنـــدما نأتي الى العصر الاكدي نلاحظ ان فن الحفر على الاختـــام الاسطوانية اخذ اتجاها معينا في هذه الفترة . فقد تغير بالاساس الاسلوب الزخرفي في عصر فجر الســـلالات الثالث الذي اعتمد على المبدأ الخيـالي والخطوط الزخرفية الى اسلوب جديد هو الاسلوب الواقعي . ان ترتيب الموضوع المتوارث وعناصر فن الحفر على اختام عصر فجر السلالات الثالث شهد تغيرا جديدا في ترتيب وتوزيع العناصر المختلفة لكي تلعب دورها في الحياة الجديدة للمسرح القديم . فالنصب والابنية اخذت شكلا جديدا في هذا العصر . واضاف عدد من الاختام الاسطوانية تعود الى موظفين حكوميين الى فن الاختام الاسطوانية مواضيع جديدة الى المواضيع التي تعود الى فترة ما قبل عصر سرجون الاكدي . ومع التطور الجديد في التصرف نحو الواقعية الطبيعية اصبحت الاختام الاسطوانية المصدر الرئيسي للمعلومات التي تركز الضوء على التاريخ والمعتقدات للحكام الاكديين الجدد .

ولكي نفهم هذا التغير السريع في الاسلوب والمواضيع لهذا العصر لابد ان نلقي نظرة سريعة على العنصر الاكدي وامبراطوريته العظيمة التي كانت اولى الامبراطوريات في العالم .

ان الاكديين من القبائل العربية القديمة التي كانت تسكن اطراف الجزيرة العربية منذ القدم ونزحت الى العراق في فترة ما وتم اختلاطهم بالمجتمع السومري الذي استقر في مراكز المدن بصورة تدريجية وبطيئة وهم يختلفون عن السومريين في امور كثيرة منها ان لغتهم الاكدية بالرغم من انهم كتبوها بالخط المسماري الذي هو ابتكار سومري صرف الا انها تعود الى لغة الام لغة الجزيرة . جاءت كلمة الاكديين نسبة الى عاصمتهم اكد التي لم يعرف موقعها لحد الان .

وفي الاونة الاخيرة سموا بالجزريين نسبة الى القبائل العربية التي كان وطنها الاصلي الجزيرة العربية التي تمتد حتى الهلال الخصيب .

وبعد التفاعل الذي حصل مع السومريين تم امتصاص السومريين من قبل الاقوام الجزرية تدريجيا . ولم يكن لهذه القبائل تأثير جديد في البداية . ولكن فجأة واجهتنا تغييرات سريعة في الحياة العامة لوادي الرافدين شملت الدويلات المنضمة لبلاد سومر . ان هذا التغيير الاساسي الذي شمل البلاد كلها يعود سببه على ما يبدو الى الزيادة الحاصلة في سكان القبائل الجزرية كنتيجة للموجات البشرية الاضافية من جهة الغرب اي الجزيرة العربية .

تميزت هذه القبائل بالواقعية ومحاكاة الطبيعة وتجلى ذلك على الاخص في اواخر العصر الاكدي حيث تطور الفن واصبح يقارب الفن الكلاسيكي حيث النسب في النحت اصبحت اقرب الى النسب الطبيعية للاشكال الآدمية والحيوانية . وفي هذه الفترة بالذات انفصل الدين عن الدولة واصبح المعبد خاصا بالكهنوت والكهنة بينما القصور الملكية توجهت الى الحياة الدنيوية واصبح لدى الملك وزراء ، وكتاب ومحاسبون وتقسمت خارطة العراق الى اقاليم او محافظات يحكم كلا منها محافظ تابع للملك مباشرة وكل محافظ له كادره الاداري الكامل . ولهذا اصبح لكل محافظ وموظف بهذه الدولة ختم خاص به لتمشية معاملات مراجعي دوائر الدولة

حسب الاصول الادارية من دعاوي وشـــكاوي وعقود وايجارات وبيع وشراء والى غير ذلك من الامور • كما ان المعابد مارست الاعمال الدينية ذات الصلة بطقوس الزواج والطلاق واقامة حفلات موسمية خاصة بمقدسات الالهة واصبح لكل اله معبد تقام به الطقوس الدينية الخاصة وكان الملك رئيس الكهنة اسميا •

وتشير الدلائل المادية وخاصة الرقم الطينية الى ان حياة الملك القائد الاكدي كانت خارقة وغامضة والعـــادة دائما هي ان يعزى الى مثـــل هذه الشخصيات ميزات تكاد ان تكون فوق مستوى البشر •

ان ميلاد مؤسس الامبراطورية الاكدية سرجون كان غامضا (القصة معروفة كيف ولدته امه ورمته في طبق في نهر الفرات •• الخ) ولكننا نراه بعد بضع سنوات حاكما محنكا لبلاد سومر والمنطقة الجديدة الواسعة التي تمتد شمال سومر وتدعى اكد وبعد معارك طوال وحروب كثيرة ضد شعوب واجناس مختلفة عاشت حول وادي الرافدين في سوريا والاناضول والجبال الشرقية وعيلام والجنوب الى البحر العربي اصبح سرجون مؤســـس اول واوسع امبراطورية في وادي الرافدين ولقب فيما بعد ملك المعارك • خلف سرجون ولداه في الحكم ريموش ومانشتوسو ، الذي حكم خمساً وعشرين ســـنة الا انهمـا لم يكـــونا مثـــل ابيهما حنكـــة وقوة • غير ان حفيده نرام ـ سن حكم سبعا وثلاثين سنة وهو اعظم واشهر خلفاء سرجون ولقب نفسه بملك الجهات الاربع اي ملك العالم آنذاك • الا ان هذه السيطرة لم تدم بسبب ضعف آخر ملوكهم شركالشري • وحاول الملوك مسك زمام الامور واعادة قوتهم الا انهم لم يفلحوا عندما انهارت الامبراطورية الاكدية التي دامت فترة حكمها حوالي مائة وخمسين سنة فجأة •

ان الشؤون الادارية قد تغيرت تماما تحت ظل نظام الحكم الاكدي

الجديد ، وان نظام الحكم المركزي تم التحكم فيه من قبل ملك عظيم وحاشيته .

ان اروع واوضح تغيير حصل في العصر الاكدي كان في فن نحت التماثيل وفن الحفر على الاختام . وكما اشرنا في نهاية عصر الوركاء فان فن الحفر على الاختام مرّ بثلاث مراحل : الاسلوب التقليدي ، الاسلوب التثقيفي والاعلامي والاسلوب التزييني الزخرفي . وعندما جاء الاكديون بعد حوالي الفَ سنة بدأوا بالحفر على الاختام ، تماما كما فعل فنانو عصر الوركاء ، ولكنهم لم يصلوا الى المرحلة الثالثة التى هي الاسلوب الزخرفي التزييني .

اما قيمة الاسلوب التخيلي والزخرفي الذي كان فنان عصر فجر السلالات ملتزما به في الحفر على اختام ذلك العصر فقد اهملت الان امام المفاهيم الجديدة لنظام سرجون الاكدي . ونلاحظ في هذا الوقت تغييراً سريعاً في النهج الفني الذي في واقعه كان قد بدأ في نهاية عصر فجر السلالات الثالث باستعمال الجوانب الثلاثة للشكل وباتجاه النحت المجسم . ان فناني العصر الاكدي الذين حفروا على الاختام تغيروا في تذوقهم لاعمالهم فانتقلوا من هيئة الخطوط المجسمة الى الطريقة الفنية الجديدة في الاسلوب التعبيري .

ان الغاء القاعدة التي كانت تستعمل في العصور السابقة والتصميم القوي على اذابة التشابه في التعبير الجسدي لتركيب عناصر الموضوع ادى الى نضوج مفاجيء في نتاج فن الحفر على الاختام . ولم يدم اسلوب او نموذج التعشيق للحصول على الاستمرارية وبدلا من ذلك نلاحظ انتقالا نحو اسلوب المجاميع .

مواضيع الاختام الاكدية

مشاهد العراك

هناك مشاهد عراك الحيوانات ، الابطال ، ومخلوقات ذات تركيب بشري – حيواني • وكما نعلم ان مثل هذه المواضيع شاهدناها في عصر الوركاء • كالاسد الذي يهاجم حيوانا مثل الجاموس ، بينما يقف البطل خلف الاسد ماسكا ذيله • ان هذا الموضوع اختفى بعد عصر الوركاء لفترة ما • ومن المشكوك فيه أن يكون هناك اكثر من هذا المثل يمكن تنسيبه الى عصر جمدة نصر او فجر السلالات الاول • ومع ذلك ظهر مرة ثانية في عصر فجر السلالات الثاني والثالث واصبح احد المواضيع الرئيسية في الاختام الاكدية• ان الفسحة المستطيلة التي وجدت من جراء دحرجة الختم الاسطواني قد ملئت بمخلوقات يشاهدون على ارجلهم الخلفية •

ونلاحظ احيانا اجساماً متقاطعة لحيوانات او متقاطعة مع اجسام منحنية عند نقاط بحيث تشكل زكزاك بينما تحوي بعض الاختام اربعة او ستة مخلوقات كل منهم لـه وقفته الخاصة المتميزة والبعض الاخر يستعرض مجموعتين او حتى ثلاث مجاميع من مخلوقات يبلغ عددهم خمسة عشر احيانا • Amiet, nos. 957, 961, 1127 كذلك هناك اشارات واضحة الى ان بداية ونهاية المنظر او المشهد محشوتان بعمود من الكتابة او بالموضوع نفسه ، وهناك اختام تعرض اكثر من شريط او افريز يفترض بان بدايتها ونهايتها ان كانت موجودة مقفلة في المكان المناسب ، والاختام الاسطوانية الاكدية القديمة من هذا النوع • واختام هذا النوع يمكن ان تقسم الى مجموعتين : تقليدية ومتميزة (شكل – ٥) بالاضافة الى اختام تعرض خليطا من النوعين واختام منفردة تعرض العناصر الاصيلة •

تتضمن مشاهد العراك في العصر الاكدي عادة ثلاث مجموعات (شكل–٧)، او اثنين او مجموعة واحدة من المتنازعين او المتخاصمين ولكن المجموعات لم

تنقل عن اربعة مخلوقات مشتركة وغالباً ما تكون اكثر وقد تبلغ سبعة مخلوقات (شكل ـ ٦) ولهذا نجد تخفيضاً حقيقياً في مجموع عدد الاشخاص الذين يمثلون مشاهد العراك في اختتام العصر الاكدي بالمقارنة مع مشاهد العراك في اختتام عصر فجر السلالات .

وهناك ثلاثة نماذج رئيسية تعود في اصلها الى عصر الوركاء ، الاول قتال الحيوانات وفي اغلب الاحيان يشاهد الاسد وهو يهاجم مخلوقاً او حيواناً مقرناً قد يكون او لا يكون من الانواع الاليفة Frankfort, Pl. Xa ثانيا ان تطور النموذج الاول حدث باضافة شخص جاء لينقذ ويحرر الحيوان المقرن وذلك بالهجوم والانقضاض على الاسد المهاجم .

يظهر هذا المشهد في اختتام عصر الوركاء .Amiet, no. 614 وفي كل حالة نشاهد ان الانسان او البطل يمسك بقوة ذيل الاسد . وهذا ايضا يمكن ان يمثل اصلا المشاهد الطبيعية ومع هذا فان مظاهر القوة الخارقة لا يمكن ان تكون خارج هذا الاطار او هذه القاعدة .

والمقصود من المشهد هو القوة السحرية التي كانت في الماضي وراء رسوم الكهوف ، والشخص الآخر الذي يمسك بالاسد اعتيادي او ربما كان نصف اله او بطلا تقليديا . واذا كان هذا الاخير صحيحا ، فيجب ان تكون هنالك عناصر اسطورية متواجدة . وبالتأكيد فان هذه هي الحالة في عصر فجر السلالات عندما يكون البطل في حالة حماية للحيوانات من هجوم الاسود يتكرر هذا المشهد بدون تغيير ومن خلاله يكون الرجل ـ الثور (القسم الاسفل منه ثور والقسم الاعلى انسان) الذي في رأسه قرنان يمثل انكيدو الصديق الحميم لكلكامش .

ان الرجل ـ الثور اخذ محل الانسان البطل في هجومه على الاسد . ومن بين الحيوانات المحمية (المدافع عنها) في اختتام عصر فجر السلالات ظهر

مخلوق جديد ، هو الانسان الذي له رأس ثور أو وجهه • ان الموضوع الاسطوري جاء نتيجة لمثل هذاا الخلط للمخلوقات • ان حماة الحيوانات الاليفة يشاهدون اكثر الاحيان وهم يهاجمون الوحوش البرية بواسطة سلاح خاصة مع السيف القصير ذي المعدن العريض المقوس (خنجر ؟) ذي النهاية البارزة من المقبض Frankfort, Pl. XIIC •

ان النموذج او الاسلوب الرئيسي الثالث هو البطولي الصرف • من عصر الوركاء (Morgan, no. 4) في اسفل وسط الختم نشاهد انساناً (بطلاً) ذا عضلات رافعا الى الاعلى ثورين او جاموسين من ارجلهما ، وهذا المشهد عرض للقوة العظيمة ولا شيء اكثر من ذلك • ويوجد مشهد مشابه له من بداية عصر فجر السلالات .Amiet, no. 806 ومن فجر السلالات الثاني Amiet, no. 856 وكذلك من نفس الفترة ولكن نشاهد هنا البطل راكعا .Ameit, no. 853 في هذه وغيرها من الامثلة لم يشاهد اي اثر للاسلحة • البطل يحارب ويداه خاليتان من اي سلاح •

وفي عصر فجر السلالات الثاني ظهر ايضا الرجل ـ الثور يحارب الاسود Amiet, no. 887 ولكن هذا النموذج البطولي الصرف اختفى في عصر فجر السلالات الثالث • وحتى عندما يكون البطل رافعا الى الاعلى اسدين من ارجلهما فهناك مخلوق مقرن يقف في الجوار ويفترض ان يكون محميا بهذا العمل البطولي Amiet no. 1076 .

ان الفترة الاكدية القديمة اشرت لنا خطوة سريعة نحو مشاهد البطولة الصرفة لكن هذه الخطوة السريعة اخذت مكانها ضمن الاشكال التقليدية الموروثة من عصر فجر السلالات .Amiet, no. 1076

ان تطور هذا الاتجاه نشاهده في الاختام الاكدية المميزة في مناظر العراك وفي العادة توجد اربعة اشكال فقط مرتبة في نظام ثابت ومتوازن •

انسان يمسك بثبات حيواناً مقرناً غالبا ما يكون جاموسا ، والرجل ـ الثور يمسك بثبات اسداً . نشاهد الحيوانين دائما ظهراً الى ظهر في حالة وقوف على اوجلهما الخلفية بينما البطل والرجل ـ الثور هما خارج المشهد . ومع ذلك فليست هناك قاعدة فيما اذا يجب ان يكون البطل والجاموس على اليمين او على اليسار . فهناك مشاهد ترينا هذين الشكلين (البطل والجاموس) على جهة اليسار بينما في مشاهد اخرى نراهما على جهة اليمين . وهناك حالات نادرة وهي استثنائية نلاحظ فيها البطل يمسك بالاسد والرجل ـ الثور يمسك بحيوان مقرن (شكل ـ ٨) .

ان ظهور بطلين في مشاهد اختام العصر الاكدي يبرز سؤالاً فيما اذا كان القصد منه تمثيل شخصين مختلفين في الميزات أو تمثيل شخص واحد ظهر مرتين في مشهد واحد . وفي حالات قليلة وضع الفنان الاكدي شكلين متشابهين مع اختلافات قليلة ولكن في حالات اخرى كان التشابه والتطابق في الشكلين واضحين . وفي مثل هذه الحالات يبدو ان فنان العصر الاكدي بشعوره الخاص مثل الموضوع مرتين وبدون ان يظهر اخوين توأمين في نفس الوضعيه وفي نفس الدور .

الحيوانات

لا حاجة للتأكيد بان الاسد هو اكثر الحيوانات الممثلة في اختام العصر الاكدي . وهناك ما يشبه الاسد الا انه عديم الفروة (اللبدة) . نلاحظ هذا في بعض الاحيان في اختام عصر فجر السلالات ويمثل هذا الحيوان وعلى جسمه اقراص (ربما يمثل النمر) . ونلاحظ وجود نوعيات مختلفة من الحيوانات المقرنة اكثر من تلك التي من فصيلة الاسود . وبدون شك فهناك انطباعات جيدة لدى الفنان الاكدي عن نوعيات الحيوانات المعروفة لديه . والمفضل في هذا العصر هو الجاموس المتميز بجسمه الثقيل الضخم المقوس القرنين الذي كان نادرا في اختام عصر فجر السلالات وفي قطع الاسلوب

التقليدي في مشاهد العراك في اختتام العصر الاكدي . هذه المواشي الاليفة المفضلة التي تتكاثر بسرعة كالأيل والماعز التي دجنت خلال هذه العصور . ولذلك نجد ان مشاهد العراك على اختام عصر فجر السلالات وتقريبا على وجه التحديد تتعلق بالدفاع عن الحيوانات الاليفة ضد الاسود .

ان اسلوب الحفر على اختام عصر فجر السلالات يرينا بطلاً يسعف حيواناً اليفاً من خطر الاسد .

بينما الاختام المميزة الاكدية ترينا بطلاً يقاتل وحشا او مخلوقا مقرنا وكذلك الاسد . ومن هنا نلاحظ الافضلية للجاموس الذي ظهر وكأنه اكثر قسوة من الماعز والغزال او البقر . ان الثور ذا رأس انسان الذي يشاهد رأسه عادة من الامام يبدو شائعا في مشاهد اختام عصر فجر السلالات ولكن نادرا ما نجده في مشـــاهد العراك في اختـام العصر الاكدي التي صـنعت بالاسلوب ذي الاربعة اشكال (الادمية والحيوانية) ولم يعرف لحد الان الخلفية الاسطورية لهذا المشهد .

الابطـــــال

يظهر البطل في الاختام بميزات خاصة كأن يكون شعر الرأس بشكل خصل منفصلة متجهة الى الاعلى (شكل ــ ٩) او تكون نهايته مقوسة ويظهر البطل احياناً على اختام عصر فجر السلالات وهو يساعد المخلوقات المقرنة التي تعتدي على الحيوانات الاخرى واحيانا نراه ملتحياً كما في B M. 2, pl. 20f على الرغم من انه اعتياديا يبدو حليقاً وكذلك غالبا ما نشاهده عارياً ولكن احيانا يرتدي ما يشبه المئزر القصير وفي اختام عصر فجر السلالات شكل آدمي يشاهد وجهه من الامام له نفس اسلوب ترتيب الشعر (Amiet, nos. 886, 893,947) ويمكن ان يكـون نفس الشـخص ونلاحظ في اختام عصر الوركاء نفس النموذج (Amiet, no. 614) وقد يكون هذا النموذج الاصــلي لهذا الشخص وهو ينقذ او يحمي الحيوانات من الاسود .

هنـاك جـو عـام حـول الحيويـة والشـباب المتمثلـة بهـذا البطل • فهـو شـخص متميز يجـب أن تكـون لـه صلـة ما بشـيء اسطوري أو خرافي والمعروف ان لدينا في المصادر المكتوبة عن الابطال ان تموز ربمـا كانت لـه قدسية باعتبـاره راعيا يجب عليـه الدفـاع عـن القطيع من هجوم الاسود وان حيويته عرفت مثل ارفيوس Orpheus عند الاغريق T. Jacobsen, History of Religions (1961) P. 193 .

وقـد عبـد تمـوز بصـورة خاصـة مـن قبـل النسـاء وهـذا جعلـه غـير ملائـم لان يلعـب دور الرجولـة كبطـل ماسـك حيوانات برية ويبدو انه لم يشاهد على الاختام المميزة من العصر الاكدي • واكثر الاشكال شيوعا للبطل هو الشكل الادمي ذو العضلات واللحية الذي يشاهد رأسه عادة من الامام ووجهه مدور وانفه مفروش وحول رأسه يتدلى شعر حتى جانب الوجه بشكل خصلات تنتهي بما يشبه الحلقات تكون عادة اثنتين او ثلاثة على كل جانب اما لحيته فكاملة • واذا كان نفس البطل يظهر على اختام عصر اوروك فهذا امر لا نستطيع التأكد منه بالرغم من ان البطل في وسط المشهد (Morgan, no. 4) له بعض الشبه • وفي عصر فجر السلالات الاول نشاهد بطلاً وعلى جانبي رأسه حلقة ويقوم بعمل بطولي اذ يرفع الى الاعلى حيوانين ماسكـا بهمـا مـن ارجليهمـا الخلفيتـين (Amiet, nos. 806, 807) وليس من الخطأ القول ان الشكل الادمي الذي يظهر في مشاهد العراك في اختام عصر فجر السلالات هو نفس البطل المشار اليه اعلاه على الرغم من ان ظهوره في الاختام القديمة اقل بكثير من تلك التي بعدها حيث يظهر في كل مكان • (Amiet, no. 903)

ان الاختام الاسطوانية الاكدية ذات الاسلوب التقليدي استمرت في اظهار هذا البطل مدافعا عن قطيع الحيوانات الاليفة ولكن في الاختام المميزة نشاهده بدوره الاصيل كبطل ماسك شكلاً آدميا دون غطاء للرأس مع حيوانات برية • وكثيراً ما كان هذا البطل يدعى كلكامش لكن اصله يرجع

الى ما بعد فترة ملك اوروك • غير انه لم تتوفر لدينا اية دلالات للخروج بتفسير حول ظهوره في العصر الاكدي • وهنالك اسلوب متميز وواضح لبطل يظهر لاول مرة في اختام العصر الاكدي يضع على رأسه قبعة مسطحة وله لحية مستقيمة بخلاف لحية كلكامش التي تكون دائما مقوسة النهاية ورأسه يرى من الجانب وقد يظهر عاريا (شكل ـ ١٠) وقد يرتدي مئزراً قصيراً •

هذا البطل يأخذ مكان (كلكامش) في الاختام الاكدية ذات الاسلوب التقليدي • والاختام الاكدية ذات الاسلوب المتميز يظهر هذا البطل بصورة نادرة •

والبطل الاخر هو الانسان الثور وفي الواقع هناك نموذجان متميزان بوضوح له ، حفر الاول بشكل يظهر رأسه من الجانب ويخرج من مقدمته قرن واحد وغالبا ما تكون هناك خصلة طويلة من الشعر تتكور الى الاسفل على الكتف وتنتهي بتسريحة معقوفة النهاية تصـــل في معظم الاحيـان الى مستوى الخصر • نشاهد كل ذلك بوضوح على احد الاختام (شكل ـ ٧) وهذا هو الشكل الاعتيادي للرجل ـ الثور في مشاهد العراك في اختام عصر فجر السلالات (BM. I, pl. 20P) وفي اختام العصر السرجوني ذات الاسلوب التقليدي •

اما النموذج الثاني للرجل ـ الثور الذي اختفى بصورة عامة من اختام عصر فجر السلالات ، فهو نوعا ما حيوان ضخم يرى وجهه من الامام • والمنظر العام للوجه يشبه تماما وجه كلكامش • الرجل ـ الثور هذا يظهر بانتظام في الاختام المميزة ذات مشاهد العراك في العصر الاكدي وكذلك في بعض الاختام ذات الاسلوب التقليدي المتوارث (شكل ـ ١٤) •

اما عن الاسلحة فانها تشاهد بتكرار في اختام عصر فجر السلالات غير انها عمليا لم تشاهد في نماذج الاختام الاكدية بصورة واضحة ، وفي جميع النماذج التقليدية عدا ما ندر وهناك شيء يمكن ان يكون مقبض سلاح •

وهذا يجب ان يثبت مقابل تلك الاعداد من المشاهد التي ترينا يدي المهاجم خاليتين من اي سلاح • الايدي بقيت في نفس الوضعية كما كانت في مشاهد اختام عصر فجر السلالات ولكنها لم تعد تحمل سلاحاً •

وعلى اي حال هناك في مشاهد اختام عصر فجر السلالات النموذج المدافع الذي يرفع احدى يديه ماسكا سلاحا مائلا الى الاسفل • ان الساعد والسلاح يكونان شكلا يشبه رقم (٨) • ان هذا النوع من الشكل قد احتفظ به في المشاهد على الاختام الاكدية القديمة المميزة لكن السلاح قد اختفى تحت اليد التي لا يمكن ان تكون طويلة ومطوية وبطريقة لا يمكن ان تكون طبيعية •

مشاهد التقديم للآلهة

نلاحظ على نسبة غير قليلة من اختام العصر الاكدي مشاهد تمثل الها جالسا على كرسي صغير بدون مسند رافعا احدى يديه لتحية اله ثانوي واقف امامه يمسك باحدى يديه شخصا متعبدا رجلاً او امرأة • واحيانا وفي مشاهد اخرى تقدم الهدايا او القرابين محمولة من قبل الاله الثانوي او المتعبد وفي احيان ايضا اخرى يكون المتعبد ملكا او شخصا آخر يقدمه الى الاله الرئيسي اله ثانوي •

الاله ايا والرجل ـ الطير

ايا اله المياه المتدفقة وقد سماه السومريون (انكي) وهو غالبا ما يظهر في الاختام الاكدية حيث سماه الساميون (أيا) • يعرف الاله (ايا) بواسطة جدولين للمياه ينبعان من الاله نفسه او من اناء بين يديه (شكل ـ ١٨) ، وان هذين الجدولين للمياه عادة يبالغ بهما بالسمك الذي يشاهد سابحا فيهما ويشاهد في بعض الاحيان اله ذو وجهين مع الاله (ايا) يدعى اوسمو أو ايسيمو او آرا • وعلى اي حال فان اوسمو هو وزير الاله (ايا) وانه لم يظهر

اطلاقا مع اي اله آخر • وفي عدد من الاختام الاكدية نشاهد اوسمو يجلب الانسان ـ الطير مخفورا امام الاله الجالس (ايا) (شكل ـ ١٩) او يقدم متعبدين الى الاله (ايا) (انظر Frankfort, pl. XXIC) •

ويظهر أيا في معظم الاحيان وهو جالس على كرسي بدون مسند ونراه واقفا (كما في رقم ٢٠) وفي مكان اخر احياناً Frankfort, Dyala, pl. 55, no. 582 ونشاهده جالسا بين خادمين منحنيين عاريين يحمل كل منهما اناء ينبع او يتدفق منه جدولان من الماء وهناك مشهد اخر (Frankfort, pl. XXIC) يرينا البطل العاري حاملا نفس العلامة التي غالبا ما يحملها هذا البطل واقفاً خلف أيا •

كانت اريدو المدينة السومرية المشهورة في جنوب وادي الرافدين مركزا لعبادة الاله (أيا) وكان سكان العراق القدماء يعتقدون به استاذاً للمعرفة وسيداً للعارفين •

ان مشهد الرجل ـ الطير مكبلاً ومقتاداً من قبل الهين او ثلاثة امام (أيا) موضوع شائع في الاختام الاكدية • وهذا المتهم (الرجل ـ الطير) يظهر مقتادا اما بواسطة ، كأن يكون حبلاً او ممسك به من كتفه ، فلابد ان يكون متهما بجرم وطالما لا توجد هناك اية علاقة تدل على انه اله فمن المحتمل انه كان من نوع الشياطين او الاشكال الخرافية •

وهناك احتمال آخر تفترضه الاستاذة بورادا على انه يرى بشكل آخر وهو شيء ما معلق بسلاح او صولجان محمول على كتف احد الالهة امام الاله (أيا) (لاحظ Morgan, no. 198) اما فرانكفورت والاخرون فقد عرفوا ان هذا الموضوع الاكدي الخاص هو من قصة اسطورة زو • ويبدو ان هذا الافتراض خطأ لسببين :

الاول ـ ان اسطورة زو لم يكن تعاملها مع الاله (أيا) ولكن مع الاله آنو والليل •

الثاني ـ ان زو لم يوصف في اي مكان بانه يمثل الرجل ـ الطير •

ان هذا الموضوع كما هو الحال في كثير من المواضيع الاخرى يجب ان يعود الى بعض الاساطير التي لم تصلنا مكتوبة بعد •

الاله ـ الحية

هناك مشهد لمخلوق مركب غريب يظهر لاول مرة في العصر الاكدي ويختفي ايضا بانتهاء هذا العصر • المخلوق المركب هذا قسمه الاعلى انسان والاسفل ابتداء من الخصر افعى (شكل ـ ٢٤) • ومثل هذا المخلوق لابد ان تكون له جذور الوهية مقدسة والمنظر يمكن ان يؤخذ لاول وهلة كمشهد تقديم او مشهد وليمة • وفي الحقيقة من المؤسف ان هوية هذا الاله المركب لم تتحدد لحد الآن ولكن عند وجود افعى قرب الاله في مشاهد الاختام وكما هو الحال بالنسبة للهلال قرب الاله الجالس فهذا يعني انه الاله سن اله القمر وعلى اية حال هناك محرقة او مبخرة غالبا ما تظهر امام هذا الاله •

اله الشمس

عرف هذا الاله عند السومريين باسم (اوتو) وسماه الاكديون (شمش) • ظهر على عدد لا بأس به من اختام العصر الاكدي • واكثر المشاهد شيوعا التي مثل بها (شمش) هو خروجه من بين جبلين على جانب كل منهما بوابة يمسك بها خادم ويضع (شمش) احد ساقيه على قمة احد الجبلين بينما يضع احدى يديه على الجبل الاخر ، ويمسك باليد الاخرى منشاره الذي يميزه عن باقي الالهة ، كذلك هناك اشعاعات تخرج من كتفيه وهذه ميزة اخرى تميزه عن غيره من الالهة (شكل ـ ٢٦) • يرتدي في القسم الاسفل من جسمه مايشبه مئزراً مفتوحاً من الامام• اما اتجاهه فغالبا مايكون

الى جهة اليمين. هناك برهانان يعززان تعريف الاله (شمش) اولهما كتابات قديمة مشهورة تتعلق بموضوع الديانة تتكلم عن البوابات في الافق الشرقي تفتح لاجل خروج (شمش) اله الشمس من العالم السفلي ، حيث يقضي الليل ، الى العالم العلوي والبرهان الثاني ان الكتابات البابلية القديمة المتعلقة بالشرائع القانونية تذكر منشار (شمش) وغالبا ما يذكر كعلامة او شعار لاله الشمس (شمش) قبل اداء القسم او اليمين . A. Walther, Das altadab Gerichtswesen, 1917, PP. 192.

ان هذا الموضوع هو الآخر يشاهد فقط على الاختام الاكدية ما عدا نماذج نادرة جدا للاله (شمش) ظهرت في ختم من سوسه
Louvre Vol. 1. L. Delaporte (1920) pl. 33, no. 8.
ومع هذا فان التأثير يبدو واضحا في اختام وادي الرافدين لهذه الفترة . هناك حالات مختلفة يظهر فيها الاله (شمش) على اختام العصر الاكدي (شكل ـ ٢٧) حيث يحمل باحدى يديه سلاحا وفي الاخرى المنشار على الرغم من انه لا يظهر واضحا في هذا المثال ولكن من الممكن ملاحظته بوضوح (Otto Weber, Altorientalisch Sieglbilder, 1920, P. 77, no. 383, Louvre II, 1923 pl. 71, 9, 13). والسلاح هذا عبارة عن عصا في نهايتها كتلة كروية من القير (اي الصولجان) .

وعلى اية حال فمن اكثر المشاهد تعقيدا وجمالا في نفس الوقت في هذا الموضوع يمكن مشاهدته في ختم في المتحف العراقي جاءنا من مدينة اور في جنوب العراق . في هذا المشهد (شكل ـ ٢٦) يظهر (شمش) مرتين : الحالة الاولى وهو في حركة صعود فوق جبل يبدو في نهايته معبد وبيده الصولجان بينما يحيي الاله الجالس امامه باليد الثانية والاله الجالس هنا هو الاله (أيا) اله المياه والحكمة .

اما الحالة الثانية في نفس المشهد فانه (اي شمش) يظهر واقفا بين بابين وباحدى يديه المنشار واضعا احدى قدميه على كتف اله عاري الجسم ثانيا احدى ركبتيه على الارض . ولغرابة هذا المشهد يبدو ان هناك قصة

خلف هذا الموضوع • ويكون من المناسب هنا ان نشير الى بعض ما جاء في النصوص المكتوبة التي وصلتنا حول ما يتعلق بعبادة الاله (شمش) نذكر منها بالعربية (عن النص الاصلي المترجم من اللغة الاكدية الى الانكليزية) :

شمش عندما تبزغ من الجبل العظيم
عندما تبزغ من الجبل العظيم جبل الأبيس abyss
عندما تبزغ من الجبل حيث يصدر حكم القدر
عندما تبزغ من الافق حيث تتعانق السماء والارض
الالهة العظيمة تحضر اليك لاجل الحكمة
الانوناكي يحضر اليك لصنع القرارات
والبشر ، كل الناس ، يعطونك الاهتمام ..

A. Schollmeyer, Sumerisch - Babylonische Hymnen und Gebet an Šamaš, 1912, P. 29.

وعلى هذا فان (شمش) يبزغ من جبال الابيس كما ان الاله ايا يسكن في جبال الابيس لذلك ففي كل صباح يقوم كل من الالهين (شمش) و (ايا) بتحية الاخر • وربما نفس الفكرة يمكن ان نشاهدها على الختم (Boehmer, no. 377) حيث ان ايا يراقب بزوغ (شمش) من جبل الابيس •

السفينة الالهية

هناك مجموعة قليلة من الاختام الاسطوانية من العصر الاكدي تمثل مشهد اله جالس في سفينته الالهية ماسكا دفة السفينة ولكن مقدمة السفينة تمثل الها ملتحيا بيده عصا غليظة يدفع بها السفينة في المياه العميقة وان جسم الاله هذا ملتحم بمقدمة جسم السفينة (شكل ــ ٢٨) •

اما مؤخرة السفينة فتنتهي بافعى او رأس تنين يبرز لساناً له نهايتان • وامواج المياه اسفل السفينة عبر عنها الفنان الاكدي بخطوط متموجة تسبح بينها الاسماك ، (لاحظ Frankfort, Diyala, no. 621) • ومن المعتاد ان

نرى اسداً برأس انسان اما داخل السفينة او خارجها ويربط مقدمة السفينة ما يشبه الحبل . كذلك نشاهد محراثاً خارج السفينة . وهناك حالة ربما تكون وحيدة وهي ان نشاهد الاله جالساً على عرش بهيئة طير ولم توجد هناك اشعاعات تخرج من كتفه او جسمه وانه ماسك بيده محراثا بدلا من دفة السفينة كما في المشاهد الاخرى والتي يمسكها هنا شكل ادمي صغير الحجم جالس في مؤخرة السفينة لاحظ (Frankfort, Diyala, no. 598) .

وان اغلب المشاهد من هذا النوع يمثل فيها الاله (شمش) المعروف بالاشعاعات التي تبرز من كتفه وهذا يمكن تعليله بذهاب (شمش) في رحلته اليومية الى العالم السفلي اثناء الليل .

المحراث يمثل خصوبة الغلة حيث كان العراقيون القدماء يعتقدون ان اصـلها (اي الغلة) هو في العالم السـفلي ومنها تأخذ جذور النباتات غذاءها .

والعالم السفلي دائما يرتبط بالماء وفي هذه الحالة من الممكن الافتراض بان هذا المشهد قد يمثل (شمش) في العالم السفلي غير ان ذلك يحتاج الى بعض البراهين التي قد تتوفر مستقبلا . ان مشهد السفينة الالهية ظهر لاول مرة في اختام عصر فجر السلالات انظر: (Moortagat, Vordevasiatische Rollsiegel no. 145) واختفى نهائيا في نهاية العصر الاكدي . وان هذا الموضوع يبدو انه كان سائدا في شمال العراق اكثر من جنوبه (انظر : Ameit pp. 177-181) .

معارك الآلهة

ظهر هذا النوع من مشاهد الاختام لاول مرة على اختام العصر الاكدي القديم وربما من عصر فجر السلالات الثالث ولم يشاهد بعد ذلك مرة ثانية وهو ليس سائدا حتى في العصر الاكدي حيث لم يصلنا الا القليل جدا من

هذه المشاهد على اختام هذه الفترة • ختم من العصر الاكدي (شكل ـ ٢٩)، في الواقع هو احسن مثال على هذا الموضوع : في الوسط العاري الجسم متكيء على الجبل سابلا يديه وقد سقطت منها اسلحته وهو مهاجم من قبل الهين من اليمين العاري الجسم ماسك باحدى يديه رأس الاله الضحية وبالاخرى سلاحا ذا ثلاثة نتوءات • ولكن وجود اشعاعات تخرج من كتف هذا الاله فهو لابد ان يكون الاله (شمش) انظر (Louvre II, pl. 71, 9-11; Newell, no. 153)

اما من جهة اليسار فالاله المغلوب مهاجم ايضا من قبل اله اخر يرتدي بدلة طويلة ويحمل باحدى يديه الصولجان وفي نفس المشهد يرينا الفنان الاكدي الها اخر مغلوبا عليه وقد سقطت من يديه اسلحته بينما يهاجمه اله ايضا عاري الجسم وبيده ما يشبه الفأس • هناك بعض الاختام من هذا النوع تمثل معركة لوحدها (كما في Louvre II, pl. 71, 9) في الختم المنشور في (Newell, no. 154) حيث نشاهد موضوعين في آن واحد (شمش) اله الشمس يقاتل الرجل ـ الثور (وشمش) نفسه يقاتل مخلوقا ذا رأس طير وجسم انسان •

وفي اي حال من الاحوال لابد من وجود اساطير خلف هذه المشاهد ولكن بعض الاختلافات في الموضوع للمشاهد التي رأيناها لا تشجع فكرة ان اسطورة بسيطة واحدة هي التي شوهدت على هذه الاختام • ويمكن القول بان الفنان الاكدي ربط ووفق بين عدة مواضيع دون الاخذ باسطورة او قصة معينة واحدة • واذا كان الابطال يقاتلون الرجل ـ الثور فان الفنان يمكنه ان يضع الرجل ـ الثور في معارك الالهة ايضا •

اله الشس يخضع اله الجبل هي الحالة الواضحة لقوة الاسطورة التي مثلت في هذا المشهد • ولم تتوفر لدينا مصادر مكتوبة من رقم الطين لتقدم لنا تفسيرا اكيدا لهذا المشهد • الجبل ممكن ان يكون نفسه الذي يبزغ منه

عادة الاله (شمش) في كل يوم • وربما هناك اله آخر قد سيطر على هذه المنطقة الجبلية وكان على (شمش) ان يقاتل من يعترض طريقه عند البزوغ •

وهناك احتمال اخر هو ان الجبل كما في الاساطير البابلية له ارتباط ما مع العالم السفلي وهناك جمع من المصادر مباشرة وغير مباشرة تشير الى الهة انهزموا او غلبـــوا في المعارك الدينية المقدســـة وانزلوا الى تحت الارض كالهة اموات • وهؤلاء عادة يكونون مجموعة الهة(لاحظ في Moore no. 37) وربما هناك اسطورة معينة خلف الموضــوع وهنـا مجموعتان من الالهة مشتبكين في معارك قتالية •

الـه النباتات والخضرة

تستعمل هذه التسمية للاله (او للالهة) التي تتوافق عادة بطريقة ما مع سنابل شعير او كومة حبوب او اغصان اشجار او محراث • فهناك مجموعة اختام من العصر الاكدي(شكل ــ ٣٠)تعرض مشاهد منها الهة جالسة وتشع من كتفها او من جسمها سنابل شعير وتمسك بيدها سنابل شعير ايضا او اغصان اشجار (لاحظ Weber no. 439) وبعض الاحيان تبدو هذه الالهة واقفة (انظر Frankfort pl. 20 -e) واحيانا نشاهد الها بدلا من الهة ايضا يمثل هذا الدور كما في Boehmer nos. 550, 552 وغالبا ما يظهر مع محراث الارض (UE Vol. 10, no. 291)ولو ان الالهة في بعض الحالات تظهر مع المحراث (Frankfort, Diyala, no. 423) .

بعض رقم الطين المكتوبة تذكر ان هناك الهة للشعير تدعى (نصابا) وكانت الهة مدينة اوما وايريش • كذلك توجد الهة اخرى للشـــعير تدعى (Ašnan) كما تدعى (Ezinu) وهذه الالهة كانت تعبد في مدينة لكش •

ظهر هذا الموضوع لاول مرة في اختام عصر فجر الســـلالات الثالث (Frankfort, pl. 15K) .

بعض اختام هذه الفترة ترينا الها جالسا وبيده سوط وفي احد الاختام نشاهد هذا الاله وامامه اربعة الهة متجهين اليه وكل واحد منهم يحمل عجلا صغيرا (شكل – ١٦) • اما السوط الذي يحمله الاله الجالس فهو يميز ادد اله المناخ ، لانه ذكر مرتين في الكتابات الاشورية المتأخرة التي تشير الى ان الاله ادد يحمل السوط. Iraq Vol. 24, P. 93; Vol. 26, P. 125.

كما ان جلب العجول اليه يؤكد هذا التعريف طالما نعلم ان ادد غالبا ما يظهر مع الثور او هناك شيء من الترابط ربما يمكن اكتشافه مستقبلا •

الاختام في فترة ما بعد العصر الاكدي

بعد انهيار وسقوط الامبراطورية الاكدية عندما فقدت السلالة الاكدية سيطرتها على معظم مناطق البلاد وحلت الفوضى على يد الكوتيين البرابرة المتوحشين شهدت هذه الفترة انحطاطا حضاريا وثقافيا • وبطبيعة الحال فان الفن بصورة عامة وفن الحفر على الاختام بصورة خاصة قد تأثر بهذا الانحطاط الحضاري •

ان اول مجموعة من الاختام من هذه الفترة قد نوقشت من قبل الاستاذة (E. Porada) في كتابها (Morgan, pp. 31-33) وكان اعتمادها على الاسلوب فقط ولم تتوفر لنا براهين اكثر من ذلك حول هذا الموضوع •

هناك محاولة ، وقد تكون مجازفة ، ان تدعى الاختام الاكدية الرديئة الصنع بانها من فترة ما بعد العصر الاكدي • كذلك الاختام الاقل جودة التي تعود الى عصر اور الثالثة يمكن في هذه الحالة ان ننسبها الى ما بعد العصر الاكدي (اي العصر الكوتي) •

وعلى الرغم من هذه المشكلة ، فهناك مجاميع ذات اسـلوب يجعل الاختام التي تمثل تخلفا في تقاليد الفن الاكدي في جميع الاحتمالات تعود للتسلسل الزمني التالي • مجاميع الاختام من هذا النوع اعتياديا تكون مشاهد تقديم تم حفرها باسلوب مميز وهناك مشاهد كثيرة على ذلك •
Newell, Nos. 114, 116, 118; UE, Vol. 10, Nos. 247-251.

ان الاشـخاص تم نحتهم بدون اعتناء وبطريقة رديئة وبحفر عميق ولا تحتوي على تفاصيل • الوجه تم التعبير عنه ببضعة خطوط محفورة كأنها تعبر عن الملامح مع فقدان اللحية كل هذا يعكس هذا الاسلوب •

كذلك مشهد البوابة المجنحة كما في (Berlin no. 239; Ashmolean nos. 397, 398) ايضا مثل هذا الاسلوب المميز • وهناك مجموعـة من اختام هذه الفترة تعرض شريطين ، القسم الاسفل عادة يضم صفاً من الوز السابح لاحظ :

(Newell no. 118, Morgan nos. 258-260; Cahiers de Byrsa, Vol. 7. pl 15 nos. 97-82; UE, Vol. 10, nos. 247, 249-256)

هذه المجموعة دعتها الاستاذة بورادا بمجموعة ما بعد العصر الاكدي ولكن البعض الآخر نسـبها الى عصر اور الثالثة • وقد تحل هذه المسـألة بضوء التنقيبات في المستقبل •

اما الموضوع الذي يمثل الاسد بين بطلين فمن الممكن واعتمادا على اسلوب الحفر العميق ان نعتبره من فترة ما بعد العصر الاكدي ولكن مع ذلك لابد من القول بانه لم تتوفر لدينا براهين كافية لجعل ذلك مقبولا •

ب ـ اختام العصرين السومري الحديث والبابلي القديم

هذا العنوان يغطي الفترة التي اعقبت تدهور وسقوط الكوتيين الهمج عندما جاء السومريون مرة اخرى للحكم في العراق القديم من مدينة اور . وهذه السلالة الجديدة تدعى بسلالة اور الثالثة .

تشير لنا المصادر المكتوبة على الرقم الطينية السومرية عن سيرة اكد ان النكبة العظيمة التي حلت بالامبراطورية الاكدية كانت عقوبة لاكد بسبب غضب الالهة . وربما لهذا السبب نجد ان اكثر المشاهد شيوعا على اختام هذه الفترة هي مشاهد التعبد التي هي بمثابة التكفير عن خطاياهم .

ان اختام هذه الفترة ترينا اختلافات كبيرة في النوعية من اعلى درجة في تقنية الحفر كما في المشهد على الختم الموجود في المتحف العراقي (شكل ـ ٣٢) ومشاهد اخرى

Weber, nos. 433; 436; Newell, No. 140; UE, Vol. 10, Nos. 235, 388; Berlin, Nos. 252-255; Morgan, Nos. 274-277,

الى مستوى الحفر الرديء كما في مصادر اخرى

Berlin, No. 261, 272; Bruxelles, P. 136 no. 450.

هذه الحالة لابد ان تخلق لنا مشكلة حقيقية بالنسبة لتثبيت التاريخ . الاختام الرديئة الصنع غير الناضجة فنيا هي الاخرى تخلق مشاكل خاصة طالما بعضها يمكن ان يعود الى الفترة التي تلي العصر الاكدي كما يمكن ان يعود الى سلالة اور الثالثة اي العهد السومري الحديث . والامر ليس اقل صعوبة في اختلافات بعض الاختام التي تعود الى العصر السومري الحديث واختام العصر البابلي القديم .

ان الاسلوب غالبا ما يكون متشابها جدا ومشهد التقديم هو المشهد الشائع في الاثنين . مشاهد التقديم المميزة عادة ترينا متعبدا واقفا يقوده اله

الى الاله الجالس . والاختام الجديدة من هذه الفترة ترينا عناية باسلوب الحفر وتفاصيل دقيقة انجزت بواسطة آلات حادة واكثر دقة من تلك التي استعملت في اختام العصر الاكدي . جسم الانسان مثل بدقة تامة وانجز بدرجة عالية من الفن ولكن مظاهر الحياة في اختام العصر الاكدي مفقودة الان في مشاهد اختام هذه الفترة (اي العصر السومري الحديث) . واعتياديا نلاحظ الان وضعية سواعد الالهة الواقفين التي يقودون بها المتعبدين في نفس مستوى الاكتاف لاحظ (Newell, nos. 123, 131) بينما في نفس المشهد في اختام العصر الاكدي نلاحظ السواعد في وضعية اعلى من الكتف وفي زاوية حادة . اعتياديا المتعبد يتبع الاله والاثنان يحييان الاله الجالس (او الواقف) برفع احدى اليدين ، ولكن في حالات قليلة نشاهد المتعبد يتبعه الاله ويداه الاثنتان مرفوعتان . هذه المشاهد غالبا ما نجدها على اختام العصر البابلي القديم . كذلك في حالات اخرى نشاهد ثلاثة اشخاص يقفون امام اله جالس Berlin, No. 254, 275. وفي حالات اخرى نشاهد فيها شخصا واقفاً لوحده امام الاله الجالس Ashmolean No. 441.

والمواضيع الاقل شيوعا في اختام سلالة اور الثالثة هي : صف من البط او الوز السابح في النهر . ثم هناك موضوع اخر ظهر لاول مرة وانتهى لاخر مرة بانتهاء اختام العصر السومري الحديث (سلالة اور الثالثة) يرينا مشهد تعبد زهرة او نبات في اناء . اعتياديا يقف على جانبي الاناء شكل آدمي . ويبدو ان المقصود ليس زراعة نبات في هذا الاناء ولكن هذا التنسيق يبدو لعملية المتعبد . ونلاحظ في مسلة اورنمو الشهيرة (انظر (Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient pl. 53) شكلا آدميا يصب الماء على النبات ، ومن غير الممكن التعرف على نوعية هذا النبات من خلال المشهد ولكن لاهمية النخلة في بلاد سومر فلربما تكون هي الشجرة المقصودة . وهناك مواضيع جديدة تظهر لاول مرة على اختام

هذه الفترة مثل النسر ذي الرأسين (Frankfort, pl. 25 f) والنسر ذي رأس الاسد ، والنسر كراية او رمز (شكل ـ ٣٣) والهلال كرمز (Newell nos. 126,148, 187) والبطة كرمز (Ashmolean no. 420) وكذلك الصولجان (Berlin no. 298) وهناك عناصر جديدة ايضا ظهرت في هذه الفترة لملء الفراغات في اختام سلالة اور الثالثة كالقرد الصغير الذي يجلس القرفصاء والشكل الآدمي الصغير ذي الرجلين المقوستين (كما في Berlin, nos. 295, 298) والاناء بهيئة طير (Morgan no. 277) وكذلك عناصر اخرى كالطيور والعقرب والهلال وكثرت اعمدة الكتابات على اختام هذه الفترة • كما نشاهد ايضا في بعض الحالات اسداً او اسد ـ تنين ماسكا رمزاً ويمثل نهاية المشهد (انظر Hans Silivius von Aulock, no. 257

مشاهد التقديم في اختام العصر السومري الحديث تتمثل بمتعبد في حالة وقوف وهو حاسر الرأس تقوده من معصمه الهة واقفة الى الهة جالسة على كرسي بدون مساند غالبا ما يكون على مسطبة مرتفعة نوعا ما عن مستوى الارض •

الالهان يرتديان تاج الالوهية المقرن ويرفعان ايديهما للتحية • اما لباس الالهة فيختلف عن لباس المتعبد حيث الالهة الجالسة ترتدي بدلة ذات طيات افقية بينما الواقفة ترتدي بدلة ذات كسرات طولية • اما المتعبد فانه يرتدي بدلة طويلة ذات نهاية مهدبة (مشرشبة) •

اختام العصر البابلي القديم

تشمل هذه الفترة الاختام التي يعود تاريخها منذ سقوط سلالة اور الثالثة الى فترة سقوط سلالة بابل الاولى • فمن خلال الاعداد الكبيرة لاختام

العصر البابلي القديم التي وصلت الينا يبدو انها كانت منتشرة وشائعة وقد استعملت بصورة واسعة بالمقارنة الى اختام العصور الاخرى •

وهناك نوعان رئيسيان من اختام هذه الفترة : مشاهد التعبد ومشاهد القتال وكل منهما استمر بالتقاليد الفنية للفترات والعصور السابقة ، ولكن في نفس الوقت حافظ كل منهما على اسلوبه بشكل مستقل • غير ان هناك عدداً صغيراً من اختام العصر البابلي القديم خلط الاسلوبين كما في مشهد على ختم موجود في المتحف العراقي (شكل ـ ٣٤) •

مشاهد التعبد

مشاهد التقديم الى الآلهـة

غالبا ما يكون صعبا تمييز اختام من هذا النوع تعود الى هذه الفترة لانها ذات المشهد التقليدي تعود الى عصر سلالة اور الثالثة ولكن الاختام التي تحمل كتابات من العصر البابلي القديم يمكن تثبيت عائديتها ومعرفة هويتها •

هناك مشهد يعرض متعبدا في حالة وقوف يتبع الهة في حالة وقوف ايضا وهي تمسك بمعصم المتعبد وباتجاه الاله الجالس الذي يواجههما • والكرسي الصغير الذي يجلس عليه الاله يكون عادة فوق مسطبة ترتفع قليلا عن الارض وفيما عدا حالات قليلة جدا فان الاله الجالس والمتوجهين اليه تكون أيديهم مرفوعة للتحية وغالبا ما يكون هناك هلال بين الالهة حيث يمثل حضور سن اله السماء •

الـه او ملك جالس يواجه متعبداً واقفاً تتبعه الالهة لاما

في المواضيع المتميزة في مشاهد التقديم نشاهد نموذجا آدمياً مرتدياً ما يشبه العصبة كغطاء للرأس حاملا بيده اناء وجالسا فوق كرسي بدون مساند • وغالبا ما يرتدي بدلة طويلة ذات حاشية مشرشبة ويكون عادة احد

كتفيه عاريا ، ونادرا ما يكون ملتحيا والكرسي الذي يجلس عليه يكون عادة على مسطبة مرتفعة قليلا عن مستوى الارض ويقف نموذجان آدميان امامه : متعبد يحتمل ان يكـون مالك الختم نفســـه ، تتبعه لاما ويداها مرتفعتان بالطريقة التقليدية الخاصة بها •

وفي احيان نادرة تقف لاما قبل المتعبد امام الاله الجالس وهي عادة ترتدي بدلة طويلة ذات شراشيب افقية (الكوناكيز) (شكل ـ ٣٥) والتاج المقرن (الالهي) على رأسها بينما المتعبد يرتدي بدلة طويلة خالية من التفاصيل تنتهي بشريط مشرشب ، وأحد كتفيه مكشوف وغالبا ما يكون حاسر الرأس وبعض الاحيان يشاهد مرتديا ما يشبه القبعة •

ولهذا نلاحظ ان هذا الموضوع يختلف عن سابقه من مشاهد التقديم الى الالهة من ناحية الوضعية والملابس واسلوب تقديم الالهة والشـــخص الجالس • في اسلوب الموضوع السابق نشاهد القبعة تميز الشخص الجالس بانه اله .اما في اسلوب الموضوع الحالي فان القبعة المقرنة اختفت وحل محلها نوع من غطاء الرأس الدائري الشكل • كذلك الكرسي الذي يجلس عليه الاله يختلف نوعا ما •

لاحظنا في العصر الاكدي ان الكرسي قد يكون شعارا دالا ، فمثلا الهة الخضروات والنباتات تجلس على تل او بيدر من الحبوب والهة اخرى تجلس على جبال وفي اختتام سلالة اور الثالثة نفس التقاليد، من الممكن ان تلاحظ بالرغم من انها اقل شيوعا وفي Berlin, no. 273 نشاهد الالهة جالسة على بطتين وعليه عرفت هذه الالهة انها كولا Gula ويوجد مثل اخر نشاهده في المسلة العظيمة للملك حمورابي حيث يجلس الاله على نفس نوعية الكرسي كما ان النقشة مشابهة لواجهة المعبد في اختتام عصر جمدة نصر •

ولهذا فان الغرض من هذا النوع من الكرسي يعني ان الجالس هو الذي يملك المعبد ويعني بذلك انه اله وليس ملكاً مؤلهاً • واكثر من ذلك في مســلة اورنمــو انظــر (Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient pl. 53) وهناك فرق واضح بين الاله والملك فالاله متوج في معبد مثبت على مسطبة ويرتدي القبعة المتوجة وبدلة تنتهي بما يشــبه الأهداب بينما الملك نجده واقفا امامه وجها لوجه مرتديا القبعة المدورة وبدلة طويلة ذات حاشية مشرشبة •

ان المشهد الذي يمثل الملك جالسا على كرسي عديم المساند (شكل ــ ٣٦) لم يشاهد على اختام العصر الاكدي ولكنه شائع على اختام عصر سلالة اور الثالثة • وعلى اي حال فان المشهد الذي يضم لاما وهي واقفة خلف المتعبد هو مشهد جديد على اختام العصر البابلي القديم •

ان مسألة التأليه كانت معروفة في العصر الاكدي ويمكن مشاهدة ذلك في مسلة الملك الاكدي الشهير نرام سن حيث نراه واضعا على رأسه القبعة المقرنة التي تستخدم عادة من قبل الالهة • كما نلاحظ في الكتابات على اختام سلالة اور الثالثة التي خصصت في معظم الاحيان الى الملك • ان الملك يمكن ان يكون هو الشخص الجالس فوق الكرسي •

ان هذا النمط من الكتابة لم نجده في الاختــام الاكدية ولا حتى في الاختام البابلية القديمة • وعلى هذا فان حصيلة النتيجة هو ان الشخص الذي ظهر في اختام سلالة اور الثالثة هو الملك ولكن من هو الشخص الذي ظهر على اختام العصر البابلي القديم ؟ هذا ما سوف تكشفه الدراسات في المستقبل اما بالنسبة للحد الفاصل للمواضيع في مشاهد اختام هذه الفترة فهو عادة عمود من الكتابة في معظم الاحيان •

الالـه الواقف

في منتصف العصر البابلي القديم تقريبا اســتبدل الاله الجالس في مشاهد التقديم باله واقف • ويحق لنا ان نسأل لماذا حصل هذا التغيير ؟ والجواب على ذلك هو ان جزءا من تفسير ذلك ربما كان الرغبة في التغيير فاكثر الالهة التي يمكن ان تعرف في هذه المشاهد هو الاله شمش الذي غالبا ما يكون واقفا واحدى ساقيه ممدودة الى الامام من فتحة امامية لبدلته التي يرتديها ، ويمسك بيده المنشار • ان هذه الوضــعية قد اســتورثت من الاختام الاكدية التي يكون فيها شمش في حالة بزوغ من العالم السفلي الذي اجتازه خلال الليل • ان تأثير هذا المشهد التقليدي الذي يمثل شمش في اختام العصر البابلي القديم نراه في الهة اخرين ايضا يظهرون وســيقانهم ممدودة الى الامام من فتحة الثوب ، ووضعية يد شمش الماسكة للمنشار قـد مثلت ايضا مع كثير من الالهة الذين لا يمسكون سلاحا بايديهم •

الخلاصة هو ان حالة الوقوف التقليدية للاله المهم شمش سببت استبدال الاله الجالس بالاله الواقف •

الـه الشمس (شمش)

لا شــك ان هذا الاله هو اكثر الالهة المعروفة في اختام العصر البابلي القديم والمشهد الاعتيادي الذي نراه فيه هو انه واقف واحدى قدميه ممدودة الى الامام فوق كرسي صغير وقد مسك باحدى يديه سلاحه المنشار ويرتدي مئزرا طويلا تبرز من فتحة في الامام احدى قدميه (شكل ـ ٣٨) •

في الواقع ان سلاح المنشار (Šaššaru) قد وردت تسميته في الواح الطين المكتوبة من العصر البابلي القديم انظر بصدد هذا A. Walther, Das Babylonische Gerichtswesen, p. 193 ووصف رمزاً وشعاراً للاله شمش الذي به يودى يمين القسم •

اله المياه ايا ايضا ظهر في مشاهد اختام العصر البابلي القديم كما في (Berlin, no. 398; Louvre vol. 2. A. 283; Frankfort pl. 28K) ويشاهد هنا دائما في حالة وقوف ماســــكا بكلتا يديه اناء مدور القاعدة يتدفق من فوهته جدولان من الماء يُجريان الى الاعلى قليلا ثم الى الاسفل قرب القدمين يضع على رأسه القبعة المقرنة الخاصة بالالهة كما يرتدي بدلة طويلة تدعى بـ (الكوناليز) وهي مفضفضة ذات شراشـــيب افقية تمتد الى اســـفل القدمين •

هناك مخلوق مركب يتكون من عنزة ـ سـمكة تدعى بالســـومرية (Suḫurmaš) يمكن بواسطته ان نعرف الاله ايا ويعتبر هذا المخلوق المركب رمزاً أو شعاراً لهذا الاله •

في احد الاختام يظهر هذا الرمز تحت قدم الاله ايا (انظر (Bibliotheque Nationale, no. 434) ويبدو ان اول ظهـور لرمز ايا هو في عصر ســـلالة اور الثالثة (انظر Frankfort pl. 25d) حيث يظهـر (Suḫurmaš) تحت قدم ايا

E. Douglas Van Buren, The Flowing Vas and The God with stroams P. 33.

ان المعزة ـ السمكة (Suḫurmaš) التي مثلت قرب الاله ايا تكفي لتعريفه حتى لو حذف الاناء الذي يتدفق منه الماء • وهذا مستند الى طبعة ختم على رقيم طيني من فترة حكم الملك حمورابي سادس ملوك السلالة البابلية حيث نشاهد فيه ايا حاملا الاناء المكور القاعدة الذي لا يتدفق منه الماء ولكن الكتابة تذكر اسمه • كذلك نشاهد (Suḫurmaš) فوق يده • وبالاستناد الى هذا يمكننا ان نعتبر الاله الواقف على جهة اليمين للمشهد في الختم الذي يحمل رقم IM. 13847 الموجود في المتحف العراقي الاله (ايا) •

وعلى اية حال فان هذه الفرضية لربما تكون غير مقنعة تماما ولا هـي نهائية طالما ان الرموز ليست دائما تمثل العنصر الاساسي لتعريف هوية الاله • وهناك نماذج في اختام هذه الفترة لا يمكن الجزم بان الاله الذي يظهر فيها هو ايا ونشاهد في ختم اخر في اللوفر (Louvre vol. 2, no. A 283) الاله مع الاناء المتدفق بالماء الذي يفترض ان يكون ايا وهـو واقف على ظهر ثور ويفترض ان يكون في هذه الحالة الاله ادد • كذلك نشاهده على ختم اخر في Frankfort, pl. 28k واضعا احدى قدميه على ركبة بطل عارٍ (وقد يكون كلكامش) والاخرى على المعزة ـ السمكة (Suḫurmaš) •

ايا نفسه ليس هو الاله الوحيد الذي يحمل بيديه الاناء الذي يتدفق منه الماء على الجانبين فكلكامش هو الاخر يشاهد احيانا بهذا الشكل • وهو غالبـا ما يظهر على اختـام هذه الفترة كشـخص رئيسي في المشـهد واحيانا بالحجم الصغير لملء الفراغات لاحظ Frankfort, pl. XVII - C

عشـتار

الهة مشـهورة جدا ليس فقط في العصر البابلي القديم بل في العصر الاكدي حيث كان ظهورها مؤكدا ولاول مرة وتظهر عشتار عادة بوضعية الوقوف ويشاهد وجهها من الامام وبصورة كاملة حاملة بيدها اليمنى شعار الهراوة ذات رأس أسد وسلاحا مشابهاً في يدها الاخرى • واحيانا يشاهد اسد بالحجم الصغير رابض تحت احدى قدميها الممتدة الى الامام وفي بعض الحالات يكـون الاسد مـربوطا بحبل (؟) متصل بالهراوة التي تحملهـا IM. 5258 كما انهـا تضـع على رأسها التاج المقرن (تاج الالوهية) وعلى بدنها بدلة طويلة ذات حزام حول خصرها • ويلاحظ خطان متقاطعان على صدرها وهي عبارة عن شريطين مربوطين بحقيبة او جعبة السهام المعلقة على كتفها من الخلف ويمكن ملاحظة السهام في معظم الحالات بارزة فوق الكتفين •

تظهر الالهة عشتار على اختام هذه الفترة في مشاهد يتوفر منها البعض في المتحف العراقي كما في الختم الذي يحمل رقم IM. 59978 وكذلك في مصادر اخرى مثل (Louvre vol. 1, D-37; Morgan, nos. 371-378; BN, nos. 224-229, 231-233; Frankfort pl. 62; i pl. 28j, pl. 29a)

في الواقع ليس لدينا برهان قاطع ومباشر يثبت الالهة عشتار ولكننا نستنتج ذلك من مقارنة الرسومات المحفورة ومن الكتابات التي وصلتنا على الرقم الطينية المكتوبة بصورة عامة . هذه الكتابات تذكر ان عشتار الهة رئيسية وهي الهة الحرب ويرافقها الاسد .

وفي الواقع تحمل احيانا اسم اللبوة (انثى الاسد) . وليس هناك اية الهة اخرى حسب هذه الكتابات تدعى لنفسها ان تكون كهذه الشخصية ونشاهدها بكثرة في الرسومات المحفورة على الاختام ، لذلك لا يحتاج تعريف هذه الالهة الى شك بانها هي الالهة المقصودة .

هناك بعض الانحرافات عن الشكل المعتاد الذي تظهر فيه هذه الالهة فاحيانا تشاهد من جهة جانبية وهي لا تحمل الجعبة المخصصة لوضع السهام فيها (Morgan, no. 379; BN, no. 169, 234, 238) وفي حالات اخرى نشاهد نموذجا مشابها لها ولكن ذات لحية كما في Morgan no. 379 وفي حالات نادرة جدا نشاهد عشتار وهي جالسة على كرسي (انظر BN, no. 236) .

نركـــال

الاله نركال معروف في اختام العصر البابلي القديم ويشاهد عادة واقفا وملتحيا وحاملا الهراوة ذات رأس اسد في احدى يديه وفي الاخرى السيف المعقوف ملامسا الارض ويضع على رأسه التاج المقرن ويرتدي ثوبا طويلا ذا

طيات طولية وحزاماً حول الخصر يتــدلى من الجانب وبصورة عامة نشاهد احدى قدميه فوق عدوه الساقط على الارض Sumer, vol. 7, p. 68 بالقرب من اســـد رابض كمــا في .(Cylinder Scals of Western Asia no. 43)

ان معرفة نركال كاله الحرب والعالم السفلي قد اعتمدت بالاساس على ختم في المتحف العراقي يحمل رقم IM. 15213 يعود الى عصر لارسة . هذا الختم يمثل نركال وهو مهدى او مخصص للاله نركال . درس هذا الختم من قبل الاستاذة بورادا والدكتور فرج بصمهجي في مجلة سومر عدد ٧ (صفحة ٦٦) .

وهناك نموذج آخر مشابه مع هراوة ذات رأس اسد نادرا ما يظهر على اختام العصر البابلي القديم كمـــا في Morgan, nos. 367, 380 ومـــن الممكن جدا ان يكون هذا النموذج هو الاله نركال . ان هذه المسألة قد توضحت من دراسة حجرة حدود من العصر الكشي تحمل كتابة من الممكن جداً ان تعود الى الرمز المتمثل بالحفر على نفس هذه الحجرة
Baghdad Mitteilungen, Vol. 4, P. 163.

والسيف المعقوف يفترض ان يكون حامله نركال ، ولكن طالما هناك آلهة اخرى معروفين لدينا مثل الالهة عشتار في (الشكل - ٤٢) وامورو في Louvre vol. 2, A. 368 يحملان هذا السلاح لذلك فان تعريف الالهة بهذه الطريقة فقط غير مؤكد .

آمورو

يتكرر باستمرار على اختام العصر البابلي القديم ظهور نموذج آدمي وبيده الصولجان المعقوف النهاية ويشاهد عادة وهو واقف يرتدي اما ثوبا طويلا ذا طيات مفتوحا من الامام كما شاهدنا ذلك في مشهد الاله شمش او ما يشبه الثوب القصير وعلى نحو مميز يضع على رأسه قبعة مدورة ومسطحة من الاعلى ذات حافة
Louvre, Vol. 2, A. 287, A. 317; Berlin, Nos. 409, 410.

ويشاهد احيانا واحدى قدميه على حيوان مضطجع كان يكون غزالا او عنزة او خروفا وفي رأسه تاج الالوهية المقرن • وفي حالات اخرى يشاهد واقفا على ظهر حيوان كما في Louvre vol. 2, A. 458; Newell no. 226
ويظهر الاله امورو في (الشكل ٤٣) (Morgan no. 523) ماسكا صولجانه المعقوف على كتفه بينما في (BN. no. 169) نراه عاري الجسم •

على اية حال فان تعريف هذا الاله بـ (امورو) قد نوقش من قبل :
(Kupper, L. Iconographie du dieu Amurru)

ان رمز امورو (الصولجان المعقوف) غالبا ما يظهر في الفضاء في مشاهد اختام العصر البابلي القديم ، كما يظهر على اختام عديدة بمفرده او على ظهر حيوان مضطجع كما في Berlin nos. 340-341; Ashmolean no. 519
ويحتمل ان يكون ما يحمله هو عصا راع •

أدد

نموذج آدمي باحدى يديه شوكة البرق يشاهد على عدد من اختام العصر البابلي القديم • ويظهر هذا الاله عادة في حالة وقوف والتاج الالهي المقرن فوق رأسه واللباس الذي يرتديه ربما يكون ثوبا قصيرا او طويلا له طيات او ينتهي بشراشيب وكثيرا ما يشبه الاله شمش ما عدا الشوكة التي يضمها بيده • كذلك يظهر ادد واقفا على ظهر ثور مربوط بما يشبه الحبل بالشوكة التي يحملها •

لقد اعتمد في تمييز الاله ادد على كتابات الرقم الطينية التي تصفه بانه اله الجو الذي يجلب الامطار والبرق والرعد وبينما يكون هذا الاله مميزا في (العصر البابلي القديم) بشوكة البرق فان السوط يخدم نفس الغرض في

اختام العصر الاكدي عندما نشاهده في العربة التي يقودها التنين ـ الاسد كما في (Morgan no. 220) كما ان هناك كتابات تذكر هذا السوط (لاحظ Iraq vol. 24 p. 100) •

الاله المنتصر

هناك قلة من اختام العصر البابلي القديم تمثل هذه الاله ففي مشهد رئيسي او ثانوي يظهر واقفا وهو يضرب انسانا صغير الحجم جاثما على الارض باذلال او ساقطا الى الخلف تحت قدمه ;BN. nos. 130, 241-242 Frankfort pl. 28-a-c-g, ويحمل هذا الاله في احدى يديه سلاحا غريبا له عدد من الرؤوس تتراوح بين ٤ ـ ٩ بينما في اليد الاخرى يحمل ما يشبه الصولجان • ويظهر بلحية طويلة وغالبا يضع على رأسه قبعة مدورة الشكل ويلبس مئزرا قصيرا ولا تظهر الضحية احيانا في المشهد كما في (Louvre vol. 2. A. 351) وبعد دراسة هذه الشخصية من قبل المختصين يفترض فرانكفورت في كتابه (صفحة ١٦٧) ان هذا النموذج هو الاله « نركال » ولكن في الحقيقة لم يذكر سببا قويا لاثبات هذا الرأي ، ولقد ذكر الملك كوديا في كتاباته سلاحا ذا سبعة رؤوس انظر Cylinder B. 13, 21 يعود الى الالـه (نـنكرسـو) ويرينا ختم من عصر فجر سلالة اور الثالثة (Louvre vol. 1. T-110) شكل سلاح ذي سبعة رؤوس في يد اله جالس هو على الاغلب (ننكرسو) لذلك نرى ان هناك احتمالا قويا بان هذا السلاح هو رمز الاله (ننكرسو) •

الكاهـن

كذلك يشاهد على اختام العصر البابلي القديم شكل ادمي يظهر شابا ملتحيا وحاسر الرأس وفي وضعية الوقوف ومعظم الاحيان يرتدي ثوبا قصيرا حافته ذات شراشيب وحزاما ويقف على منصة ذات طابقين ويمسك بيده اناء

رفيعا نوعـــا ما • ومن الامثـــلة التي تعزز مضــــمون هذا الموضـــوع :
(Louvre vol. 1, D 35-36; BN no. 137; Morgan no. 377. Berlin no. 344;
Newell no. 155) وكان ظهور هذا الشكل الآدمي لاول مرة في اختام العصر البابلي القديم ، وهويته لحد الان لم تعرف ولكن وقوفه فوق قاعدة وشعر رأســـه المحلوق والمواد التي يحملها بيده التي على الاغلب تحتوي على الماء المقدس ، كل هذا يمكن ان يشير الى قس او راهب او كاهن في خدمة اله معين •

مشاهد القتال

هنالك ثلاثة اساليب رئيسية لمشـــاهد القتال على اختام العصر البابلي القديم يمكن ارجاع اصلها الى الفترات السابقة •

(١) مجموعة اختام تعود لهذا العصر تتبع في اسلوبها مشاهد اختام سلالة اور الثالثة التي تضم ثلاثة نماذج في حالة قتال • كما في كثير من مشاهد اختام من المتحف العراقي التي تعود الى العصر البابلي القديم •

(٢) اسلوب اخر من مشاهد القتال يشاهد على اختام العصر البابلي القديم يضم زوجين من نموذجين من المخلوقات • (Berlin, nos. 460-461) يكونان في بعض الاحيان على جانبي شعار او رمز (Morgan, no. 347) هذا الاسلوب انحدر من مشاهد اختام العصر الاكدي •

(٣) مجموعة اخرى من اختام العصر البابلي القديم عليها شريط من مشاهد القتال مع عدد من النماذج المزدوجة حتى تصـــل الى ثمانية نماذج (Morgan, no. 354) وهذا الاسلوب هو استمرار لاسلوب اختام عصر فجر السلالات واسلوب واحد من العصر الاكدي •

المشاركون فى مشاهد القتال

اكثر الابطال شيوعا هو كلكامش • كان اول ظهوره بوضوح في عصر فجر السلالات الثالث • وفي العصر الاكدي كان شائعا جدا ولكن نادرا في اختام سلالة اور الثالثة (العصر السومري الحديث) (Morgan, no. 268) وهناك شبه لبعض الابطال الذين يظهرون على اختام عصر فجر السلالات وما بعدها مع كلكامش •

وهناك ابطال يظهرون على اختام هذه الفترة في وضعية يثنون فيها احدى الركبتين على الارض ويمسكون باسد او مخلوق من اسد ـ تنين يرفعونه الى الاعلى فوق مستوى الرأس • وهناك نموذج آخر يشاهد بكثرة على اختام هذه الفترة وهو الرجل ـ الثور الذي في حركته يتبع الاسلوب التقليدي من عصر فجر السلالات الى سلالة اور الثالثة •

ويبدو ان مشاهد حماية الحيوانات الاليفة التي كانت شائعة نوعا ما في اختام عصر فجر السلالات قد اختفت الان تماما •

حيوانات ومخلوقات غريبة

عدد من حيوانات مختلفة تظهر في مشاهد اختام هذه الفترة استخدمها الفنان البابلي كنماذج لملء الفراغات على سطح الاختام • الا ان بعضها يظهر كنماذج رئيسية ايضا كالاسد في مشهد على الختم رقم IM. 19628 في المتحف العراقي • ولكن مع ذلك فهناك مجموعة من العناصر قد احتفظ بها الفنان البابلي لاستعمالها فقط في ملء الفراغات كالطيور والسمك وبعض الحيوانات التي تشبه القرد ، وكذلك هناك حيوان ذو قرنين يصعب تمييزه احيانا يظهر عادة تحت قدم الاله امورو وهو رمز الاله امورو غير اننا لا نستطيع الجزم فيما اذا كان الفنان البابلي يقصد بهذا الحيوان غزالاً او خروفا او حتى عنزة •

ونلاحظ الاسد قد صور من قبل الفنان العراقي القديم في كل العصور ان لم يكن في معظمها وكثيرا ما نشاهده على اختام هذه الفترة ايضا •

والكلب ايضا مثل في مشاهد اختام هذه الفترة كعنصر لملء الفراغات مع اننا نعلم ان الكلب هو رمز الالهة كولا (Baghdader Mitteilungen, vol. 4, p. 143) ونشاهد مخلوقا مركبا من الاسد - التنين على اختام هذه الفترة ويكون عادة في حالة وقوف منتصبا على رجليه الخلفيتين وفمه مفتوح وكأنه في حالة هجوم • وقد سبق ان شاهدنا هذا الحيوان المركب في اختام العصر الاكدي يسحب عربة (Morgan, no. 220) ويظهر احيانا كنموذج رئيسي واحيـــانا اخرى كنموذج صـغير لملء الفراغات وهو دوما في حالة عراك •

ثم هناك المركب الاخر المزيج من رجل وثور وكذلك المعزة والسمكة التي هي رمز الاله ايا ومخلوقات غريبة اخرى استخدمت لغرض ملء الفراغات ايضا •

الرموز والمواد الاخرى

هناك عدد من رموز الالهة ومواد اخرى استعملت لملء الفراغات في مشاهد اختام العصر البابلي القديم غير اننا غير متأكدين الى اى اله تعود بعض هذه الرموز طالما نشـــاهدها تحمـــل من قبل اكثر من اله • والرموز التي استخدمها الفنان البابلي في تغطية بعض المساحات المتوفرة في مشاهد الاختام لهذه الفترة هي العصا ذات رأسي اسد كما في (Morgan, nos. 395, 480) وهي عبـــارة عن صـــولجان صـــغير ينتهي برأس شـــــبه كـروي وعلى الجانبين رأسا اسد او رأسا تنين احيانا ويحمل هذا الرمز اعتياديا من قبل الالهة عشتار (شكل ٤٢) وبعض الاحيان يحمل هذا الرمز من قبل الاله نركال كما في (Berlin no. 444) وبينما في Morgan, no. 491 نشاهده يحمل من قبل آدميين نراه في (Morgan no. 421) يحمل من قبل رجل -

الثور كما نشاهد هذا الرمز بصورة عمودية يحمل فوق ظهر ثور وفي حالة اخرى نشاهده يعبد من قبل ادمي عاري الجسم كما في مشهد الختم رقم . IM. 21117

ان اول ظهور هذا الرمز كان في مشاهد اختام العصر الاكدي (انظر Boehmer fig. 347) ورمز اخر هو (هراوة اسد) ايضا يشاهد كثيرا على اختام هذا العصر وهو يشبه صولجانا في نهايته رأس اسد او تنين وقد استعمل ايضا لملء الفراغات او المساحات الواسعة في مشاهد اختام العصر البابلي القديم كما في (Louvre vol. 2, nos. A. 309. A. 370) واحيانا كراية او شعار وقد يحمل من قبل احد الالهة غير المعروفين (Louvre vol. 2, no. A. 375) او من قبل الهة الحرب عشتار (Berlin, no. 395) كما انه يشاهد احيانا مثبتا عموديا على ظهر حيوان Louvre vol. 2, nos. A. 374, A. 383

ان اول ظهور هذا الرمز كان على اختام عصر اوروك Boehmer fig. 204 وهناك رموز ومواد اخرى تشاهد على اختام هذه الفترة باحجام صغيرة بجانب النماذج الرئيسية في مواضيع المشاهد وربما قصد بها الفنان ملء المساحات على سطح الختم حفاظا على التوازن والتناظر ومن هذه الرموز هي العصا معقوفة النهاية التي ترمز الى الاله امورو الذي غالبا ما يحملها بيده • وشوكة البرق التي تشكل ما يشبه العصا القصيرة ذات نهايتين او ثلاث نهايات متموجة تشبه الشوكة وهي رمز للاله ادد وغالبا ما يظهر فوق ظهر ثور (Louvre vol. 2, nos. A. 345, A. 382) ثم هناك رمز اخر عبارة عن عمود ينتهي بمثلث (يشبه السهم) عرف في العصور المتأخرة انه يرمز الى الاله مردوخ ابن الاله ايا • وهناك الهلال الذي يرمز الى اله القمر وهو معروف منذ عصر جمدة نصر (Morgan, no. 32) ▪

كما نشاهد النجمة في بعض المشاهد التي ربما ترمز الى الالهة عشتار (فينوس) وهناك ايضا في مشاهد اخرى على اختام هذه الفترة نشاهد قرصا في وسط هلال وهذا الرمز على الاغلب يرمز الى الاله شمش اله الشمس •

ج ـ اختام العصرين الآشوري والبابلي الحديث

١ ـ اختام العصر الميتاني

في حدود القرن الرابع عشر قبل الميلاد عندما كانت القوة السياسية في جنوب العراق القديم ضعيفة تحت حكم الملوك الكشيين كانت القوة الاشورية في شمال العراق آخذة بالازدياد وبدأ بالظهور اسلوب جديد في فن الحفر على الاختام وسمي هذا الاسلوب الجديد بالاسلوب الاشوري الوسيط وكلمة الوسيط هذه استعملت لتفريق هذا الاسلوب من الاسلوبين الاشوريين الاخرين وهما الاسلوب الاشوري القديم الذي يعود الى القسم الاول من الالف الثاني قبل الميلاد والاسلوب الاشوري الحديث الذي يعود الى الثلث الاول من الالف الاول قبل الميلاد •

اختام العصر الاشوري الوسيط اضـــافت الى فن الحفر على الاختام اسلوباً جديداً ومواضيع جديدة • والاسلوب الجديد هذا تأثر بمجاميع الاختام المنتشرة في هذه المنطقة في حدود هذه الفترة •

ان هذا الاسلوب الفني كان متأثرا جدا بالاسلوب الميتاني • وان بعض العناصر المتوازنة في الموضوع ، والشجرة المقدسة والتنين المعروفين على الاختام الميتانية غالبا ما نشـاهدها على مجموعة اختام العصر الاشـــوري الوســـيط • كذلك نشـــاهد تأثيرات كشـــية كما في الصـــليب (انظـر (Frankfort, fig. 59) وفي شكل المعين (نفس المصدر pl 31 - g) •

وبصورة عامة يرينا الاسلوب الفني على اختام العصر الاشوري الوسيط مشاهد اكثر واقعية واكثر حركة والاتجاه نحو معالجة البعد الخلفي للمساحات الواسعة والافراد او النماذج سواء كانت آدمية او حيوانية اعطيت عناية وتركيزا اكثر في فن التجسيم والشكل الطبيعي • وقد صنف الباحثون مثل السيدة بورادا الاسلوب الفني للعصر الاشوري الوسيط في ثلاث مجاميع :

تعود الاولى الى القرن الرابع عشر والثانية الى القرن الثالث عشر والثالثة الى الفترة الممتدة بين القرن الثاني عشر والقرن العاشر قبل الميلاد •

وصنف آخرون مثل بيوكانن اختام هذه الفترة في مجموعتين : الاولى تعود الى الفترة بين القرن الرابع عشر والقرن الثاني عشر قبل الميلاد والاخرى تعود الى الفترة بين القرن الثاني عشر والقرن العاشر قبل الميلاد (لاحظ (Morgan, nos. 606-609)

اختام عصر الاحتلال الكشي

في حدود منتصف الالف الثاني قبل الميلاد وبعد ان سلبت بابل على يد الحثيين ، ظهرت سلالة جديدة تدعى سلالة الكشيين التي سيطرت على جنوب العراق القديم ، وبقيت بابل القوة المركزية للبلاد ووردت اول اشارة للكشيين من عهد شمسو ـ ايلونا • والفترة التي حكم بها الكشيون لا تتجاوز اربعة قرون ونصف القرن • وهناك فراغ في المصادر استمر اكثر من قرن ونصف لا نعلم عنها اي شيء •

ويبدو ان هذه السلالة الجديدة لم تقدم شيئا كثيرا الى الفن • وعلى اي حال يمكن تقسيم اختام الفترة الكشية الى قسمين :

(أ) اختام الاسلوب التقليدي القديم

ويطلق هذا التعبير على مجموعة من الاختام التي بقيت محافظة نوعا ما على الاسلوب التقليدي لاختام العصر البابلي القديم •

ان الترابط والتوافق بين الشخص الواقف والكتابة كانت هي السائدة في اواخر العصر البابلي القديم • بينما في العصر الكشي اصبحت الكتابة اطول واسلوب نحت الشخص الواقف قد تطور • وابرز ميزة لهذا الاسلوب هو جعل الشخص الواقف اكثر طولا مع لحية طويلة ايضا وحفر كروية الشكل

خلف رأسه تمثل اسلوب ترتيب الشعر • ويرتدي بدلة طويلة تغطي كل جسمه وليس عليها اي فن زخرفي انظر Geneva no. 53 وبعض الاحيان مزخرفة بشراشيب او مفتوحة من الامام حيث تلاحظ نهايات البدلة ذات الشراشيب ظاهرة بين ساقي الرجل وبصورة عامة يكون الاشخاص واقفين واحدى ايديهم مرفوعة الى الاعلى للتحية وبعض الاحيان يحملون بايديهم ما يشبه الصولجان او سلاحا •

ان اسلوب حفر الاجسام يبدو هنا مسطحا وقد استعمل الفنان المثقب ولو بصورة محدودة • كذلك نشاهد على اختام هذه الفترة نماذج صغيرة الحجم موضوعة في المساحة المتوفرة على سطح الختم مثل المعز ، الكلب ، القرد ، علامة ار ابب ، وردة ، ضفدعة وربما سنبلة شعير ايضا • وفي الختم (Morgan, no. 581) نشاهد الشخص الواقف واضعا على رأسه رأس وجلد سمكة وهذه الظاهرة تشاهد لاول مرة •

وبصورة عامة نشاهد ان الاختام التقليدية القديمة لهذه الفترة تكون حافاتها ضيقة • والحجر الذي صنعت منه هذه الاختام يكون عادة صلبا وذا الوان مختلفة •

ويسمى الباحثون هذه المجموعة من الاختام بالاختام الكشية الحديثة (Early Cassite) لانها متصلة نوعا ما بالفترة التي سبقتها وطالما لاحظنا ان بعض الاسماء التي ذكرت على هذه الاختام مثل Berlin, No. 554. الذي وجدنا عليه اسم الملك الكشي Burnaburiash مما يؤشر لنا ان هذه الانواع من الاختام استمر انتاجها الى القرون المتأخرة من حكم هذه السلالة •

(ب) اختام الاسلوب الجديد

يشمل الاسلوب الجديد مجموعة من اختام العصر الكشي التي تختلف تماما في الاسلوب والموضوع عن المجموعة السابقة من نفس هذا العصر كما هو الحال في بعض اختام المتحف العراقي شكل ٤٧ و ٤٨ ويسمى عدد من الباحثين هذه المجموعة باختام العصر الكشي المتأخر (Late Cassite) والبعض الاخر يرغبون في ارجاعها الى سلالة ايسن الثانية التي تبعت مباشرة الفترة الكشية •

وسبب ذلك هو الشجرة المزينة التي تظهر دائما على اختام الاسلوب الجديد لهذه الفترة • وهذه الشجرة وجدت في الحاشية السفلى للبدلة التي يرتديها ملك يشاهد بالنحت البارز على حجرة حدود تعود الى سلالة ايسن الثانية (L. W. King, Babylonian Boundary stones and Memorial Tablets in the British Museum, pl. 54).

ان تأثير هذا الاسلوب الجديد ربما نجده في اختام سوريا والاختام الميتانية وكذلك في الاختام الاشــورية من العصر الوسيط التي لها نفس الروحية تقريبا •

الا اننا غير متأكدين فيما اذا كان هذا البرهان او الدليل الوحيد هو كاف لاسناد الرأي اعلاه وعلى اية حال فان اوضح وابرز ميزة ظاهرة على مجموعة اختام الاسلوب الجديد هو نوعية المستوى العالي في فن الزخرفة • فالافراد يظهرون في المشاهد بمظهر طبيعي وحياتي وجميع الزخارف تظهر بترتيب وتنسيق جميل • وان الموضوع يختلف تماما عن موضوع المجموعة التقليدية السابقة والفنان الكشي ركز اهتمامه على الشجرة المزينة والحيوانين المقرنين (الغزال او المعز الجبلي) على الجانبين •

في معظم الحالات تحوي اختام هذا الاســلوب الجديد على حدود عريضة على جانبي الختم مكونة مثلثات اما بدون نقوش او محززة بخطوط

متوازية او تملأ بخطوط متقاطعة كما في الختم المرقم IM. 19053 في المتحف العراقي ٠

وكثير من النماذج والاشكال التي استخدمت في ملء المســاحات في مجموعة الاختام السابقة استعملت هنا ايضا في اختام الاسلوب الجديد لهذه الفترة ٠ كما ان اختام الاسلوب الجديد نقشت مواضيعها على احجار اقل صلابة من تلك التي سبقتها لانها اسهل لعمل الفنان ٠

كذلك نشــاهد احيانا في اختام العصر الكشي غطاء مقببا مثقوبا قد يكون من الذهب او من معدن اخر يثبت في طرفي الختم حيث يسمح الثقب بمرور خيط او سلك معدني او شريط من جلد الحيوانات لغرض تعليقه في رقبة صاحب الختم ٠

٢ ــ اختام العصر البابلي الحديث

هذه التسمية تطلق على فن حفر الاختام التي كانت شائعة في العراق القديم في بداية الالف الاول قبل الميلاد وبصورة تقريبية بين القرنين التاسع والسابع قبل الميلاد ٠

عدد كبير من اختام هذه الفترة وجد في اشور والمدن الاشورية الاخرى مثل تل حلف ٠ ويستدل منها انها عملت بايدي الفنانين الاشوريين طالما لم يكن هناك اسلوب فني مختلف معروف من المواقع البابلية المعاصرة ٠ ومن المحتمل ان اختاما مشابهة قد عملت هناك ايضا ٠

في هذه الفترة توسعت الدولة الاشورية في عهد الملك اشور ناصربال الثاني (٨٨٣ـ٨٥٩) قبل الميلاد ومن بعده شلمنصر الثالث (٨٥٨ـ٨٢٤) قبل الميلاد وقاد الاخير حملة عسكرية ناجحة لاخضاع معظم المناطق خاصة في سوريا وفلسطين واورارتو وبابل ٠

بعد حكم شلمنصر الثالث سادت فترة ضعف في النصف الاول من القرن الثامن قبل الميلاد واستمر هذا الضعف حتى سنة ٧٤٥ قبل الميلاد عندما جاء الى الحكم تجلات بليصر الثالث (٧٤٥ ـ ٧٢٧) قبل الميلاد فاعاد امجاد الامبراطورية الاشورية مرة اخرى • ويعتبر هذا العاهل مؤسسا للامبراطورية الاشـــورية المتأخرة (الثانية) وان خلفاءه العظام حافظوا ايضا على مجد الامبراطورية الى زمن اشوربانيبال • حيث اخذت الامبراطورية تضمحل وتضعف تدريجيا خلال فترة حكم اشور بانيبال وبعد موته استعادت بابل التي كانت آنذاك تحت حكم السـلالة الكلدية ، اســتقلالها بعد معارك طاحنة •

وفي سنة (٦١٥) قبل الميلاد بدأ الميديون بالهجوم على المدن الاشورية تدريجيا ثم سقطت اشور بيدهم حتى قبل وصول الملك نبو بلاصر على رأس الجيش البابلي من مدينة بابل • وبعد اكثر من سنتين اي في عام ٦١٢ قبل الميلاد سقطت العاصمة العظيمة للامبراطورية الاشورية نينوى ودمرت على يد الميديين وخلال فترة قصيرة اجتاحت بابل الامبراطورية الاشورية • وبعد اقل من قرن اي في سنة (٥٣٩) قبل الميلاد سقطت بابل على يد كورش واصبحت الامبراطورية البابلية الحديثة (الكلدية) ضمن ملكه •

هذه مقدمة سريعة حول الوضع العام في العراق القديم في تلك الفترة ومما لا شك فيه ان مثل هذه الظروف يكون انعكاسها مباشراً على فن الحفر على الاختام وسائر الفنون الاخرى لتلك الفترة بالذات •

وربما يتوقف الباحث في فن هذه الفترة ان يجد اختلافا في الاسلوب بين الاختام البابلية والاختام الاشورية ولكن يبدو انه في معظم الحالات لا توجد طريقة مؤكدة لمعرفة ختم معين هل هو من الشمال ام من الجنوب والكتابات الموجودة على الاختام تساعدنا على معرفة الختم الاشوري او البابلي • وهناك اختام مؤرخة تعود الى ملوك اشوريين كالملك اشور ابلط

الاول الذي نعلم تاريخ حكمه من (١٣٦٥ ـ ١٣٣٠) قبل الميلاد ، وهناك مشاهد اختام من الممكن مقارنتها مع المنحوتات الاشورية التي وجدت على جدران القصور الملكية في نينوى ونمرود وخرسباد • كذلك هناك منحوتات من نمرود تعود الى اشور ناصربال الثاني يريتا مشهد جزء منها صيادا ثانيا احدى ركبتيه علىالارض وخلفه صياد اخر يرتدي ثوبا طويلا محززا بنقوش ذات خطوط مستقيمة • هذه النماذج من الزخارف او النقوش وجدت في حافات اختام العصر الاشوري الحديث كما في اختام المتحف العراقي التي تعود الى فترة بين القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد (شكل ـ ٤٩) •

ومن الممكن تصنيف مجموعة الاختام لهذه الفترة وفق الاساليب الفنية التالية :

(١) الاسلوب التخطيطي •
(٢) اسلوب المثقب •
(٣) اسلوب القطع •
(٤) اسلوب التجسيم •

١ ـ الاسلوب التخطيطي

ان النماذج والاشكال في مشاهد اختام هذا الاسلوب تتميز بخطوطها العميقة المقطوعة باليد بواسطة ادوات حادة ومدببة وليس بواسطة القرص القاطع وهذا النوع من الحفر يبدو مشابها لتلك الاختام التي وجدت في جوخا زنبيل •

الاشكال بصورة عامة تظهر بالاسلوب الواقعي الطبيعي • اخاديد عميقة عملت في الحجر لتظهر الجسم الذي يملأ جزء منه عادة بخطوط ضيقة •

لقد ساعدتنا الاختام التي جاءتنا من اشور لانها تعود الى القرن التاسع والقرن الثامن قبل الميلاد (انظر Berlin p. 69) كما ان حجم هذه الاختام

ساعدنا ايضا لانه استخدم مقياسا او معيارا للزمن الذي تعود اليه • ان المادة التي استخدمت لصنع الاختام في هذه الفترة تعتبر من النوع الصلب نوعا ما • وكان حجر الستيتايت اكثر شيوعا واستعمالا في هذا النوع من الاختام • ومن خلال المواضيع نجد أن مشهد الصياد هو الاكثر شيوعا وغالبا ما يشاهد وهو يثني احدى ركبتيه على الارض ويصوب سهمه نحو الثور او الحيوان الخرافي المجنح ذي رأس انسان وجسم اسد •

وهناك موضوع اخر شائع نوعا ما في اختام هذه المجموعة وهو المشهد الذي نرى فيه شكلا ادميا (ملك ؟) يظهر جالسا احيانا مع او بدون رمح او صولجان كبير يحمله بيده Morgan no. 673 • وهناك ايضا خادم يحمل بيده مروحة يدوية وغالبا ما يظهر امامه ما يشبه الطاولة بينهما •

هذا المشهد قد تأثرت به الاختام العيلامية للفترة الوسطى حيث وجدت بعض الاختام في جوخا زنبيل تحمل تأثيرات فنية من الاختام العراقية E. Porada, Tchoga Zanbil no. 10 كذلك نشاهد (الملك ؟) على عدد من الاختام ذات الاسلوب الميتاني (انظر المصدر السابق No. 8) وهناك عدد اخر من اختام هذه الفترة ترينا (الملك ؟) واقفا وبيده القوس ولا شك ان ذلك يعتبر من ابداع الفنان العراقي الاشوري الذي اثر على الفنون المجاورة حيث اقتبست منه عناصر فنية ومواضيع مشهورة اخرى سنشرحها فيما بعد •

٢ ـ اسلوب الثقب في اختام العصر الاشوري الحديث والبابلي الحديث (الكلدي) •

في مجموعة الاختام التي تعود الى العصر الاشوري الحديث والعصر البابلي الحديث (الكلدي) ظهرت طريقة جديدة اخرى في الاسلوب الفني في الحفر على الاختام خلال اواسط القرن التاسع قبل الميلاد واستمرت الى القرن السابع وربما الى القرن السادس قبل الميلاد •

تتميز الاختام من هذا النوع بكثرة استعمال المثقب وقلة استعمال الاساليب الفنية الاخرى • وهناك عدد من الاختام الميتانية ذات الاسلوب المتقن ترينا استعمالات مشابهة لاسلوب المثقب وهذه البراعة الفنية في اسلوب التنفيذ كانت دائما تطبق لتمثيل رؤوس الاشكال الادمية او الحيوانية وبعض اجزاء الجسم مثل الاكتاف والايدي • وفي اشد الحالات فان زينة واغصان الاشجار تمثل على شكل حفر كروية وحتى لباس الرأس (التاج) والقوس ايضا انجزا بشكل كروي • ومع ذلك وعلى وجه الحصر فان اسلوب المثقب لم يستخدم لوحده في هذه الفترة •

فالاساليب الاخرى كالاسلوب التخطيطي والقطع وحتى المجسم فانها تمثل على الاختام التي صنفت فياسلوب المثقب لهذه الفترة ايضا•وعلى اية حال فمن الممكن تقسيم الاختام الاشورية ذات اسلوب المثقب الى نوعين حديث ومتأخر •

ان هذا التفريق حصل على اساس الاسلوب لوحده وغالبا لا يمكن التمييز بوضوح طالما هناك بعض الامثلة التي لا يمكن ان تعود بصورة واضحة الى هذه المجموعة او تلك ولكنها تقع بين الاثنين • كذلك تتشابه موضوعات المجموعتين ما عدا موضوعين او مشهدين : القتال كما في الاشكال التالية (Morgan, nos. 713-714; Ashmolean nos. 640-641) وعبادة الثور فوق المذبح الذي يظهر على الاختام المتأخرة فقط •

مشاهد العبادة والصياد نجدها متمثلة في اختام المجموعتين المتشلتين في الاسلوب الحديث والاسلوب المتأخر بالاضافة الى وجودها في الاختام ذات اسلوب القطع والاسلوب التخطيطي •

مواضيع كالسمك والمعين والرمز الذي في نهايته مثلت والنقاط السبع والحيوانات ايضا جميعها نجدها في مشاهد الاختام ذات الاسلوبين •

الاسلوب الحديث يمكن تاريخه بالكتابات التي تتضمنها تلك الاختام .
وهناك اختام قليلة تحمل اسماء شخصيات رسمية مهمة ممكن ان نجدها في القوائم الاشورية لحكام المدن (limu) . كختم برلين المرقم (Berlin, no. 595) الذي يعود الى نينورتا بيلصر (Ninurtabelusur) الذي كان (limu) في سنة ٨٧٦ ق . م ، وختم بالمتحف الاشمولي باكسفورد (Ashmolean, no. 633) الذي يعود الى نبوصر اوصر وهو احد كبار موظفي الملك ادد ـ نيراري الثالث (limu) في سنة ٧٨٦ ق . م .

امثال هذه النماذج وغيرها تثبت لنا اسس معرفة تواريخ بعض الاختام التي لا تتوفر فيها كتابات مؤرخة .

ان اسلوب تصفيف الشعر خلف الرأس للاشكال الادمية التي تظهر على عدد من الاختام ، اسلوب المثقب الحديث كما في Morgan, nos. 691-692 ظاهرة اساسية اخرى لمعرفة تاريخها طالما انها مشابهة لاسلوب الشعر للاشكال الآدمية في منحوتات آشور ناصربال الثاني من بداية القرن التاسع ق . م .

بعض الاختام التي عرضت مشاهد بداية استعمال اسلوب المثقب تتضمن نجوما خلف تاج الالوهية . بينما تشاهد على بعض الاختام التي ليس من السهولة تصنيفها فيما اذا كانت تعود الى مجموعة اسلوب المثقب (الحديث) او (المتأخر) هذه النجوم قد انجزت باستعمال المثقب في الحفر Berlin, No. 605 ، اما مجموعة اسلوب المثقب المتأخر لاختام العصر الاشوري الحديث فليس من السهولة تاريخها كما هي الحال في تاريخ سابقتها الحديثة لان اختام هذه المجموعة لا تحمل كتابات . ان هذه الحقيقة وكذلك فقدان التفاصيل ربما تقود الباحث الى فرضية اعتبار هذه المجموعة نماذج ارداً من سابقتها ذات الاسلوب الحديث او التي صنعت في بداية استعمال اسلوب المثقب . وهذا قد ينطبق على بعض الحالات ولكن خطين من البراهين التي توحي بان الغالبية العظمى تكون على الاقل هي المتأخرة في الوقت .

اولا : ان اتجاه اسلوب تمثيل النماذج انسانية كانت او حيوانية يوحي بتطور في الزمن وان اسلوب حفر الاشكال او النماذج الادمية او الحيوانية غالبا ما يكون ذا مستوى عال من الدقة والعناية .

ثانيا : هناك مواد في مشاهد اختـام العصر الاشوري الحديث في مجموعة اسلوب المثقب المتأخرة نشاهد مثيلاتها على الاختام المنبسطة كالرمح الذي في نهايته مثلث او ما يشبه القلم فوق المذبح مثبت بصورة عمودية او فوق حيوان التنين والحيوان المركب من رأس معز وجسم سمكة وفي الحقيقة من غير المعروف تماما في اي عقد من الزمن بدأ استعمال مثل هذه الاختام ولكن بالتأكيد انها كانت مستعملة في نهاية القرن الثامن كما نشاهد ظهورها في خرسباد وعلى هذه الاسس فان معظم الاختام ذات اسلوب المثقب المتأخر بلا شك تعود لفترة ما بعد تلك المجموعة (الحديثة بالنسبة لبداية اسلوب المثقب) وقد نشرت الاستاذة باربرا باركر بعض الطبعات على رقم الطين المؤرخة في النصف الاخير من القرن السابع ق . م وهي مفيدة للمقارنة مع الاختام الاسطوانية غير المؤرخة انظر رقيماً طينياً مؤرخاً بعد ٦٤٨ قبل الميلاد

Iraq, Vol. 17, pl. 23, No. 2.

اختام هذه المجموعة ذات الاسلوب (المتأخر) تعرض حفراً دائرياً ليس فقط لتمثيل الرأس ولكن لتمثيل اللحية وترتيب الشعر خلف الرأس بينما نشاهد الوجه لم يمثل في معظم الاحيان ان الفرق بين الاسلوبين يبدو واضـحا في Geneva, pl. 36, No. 1 الحديث Geneva, pl. 36, No. 3 المتأخر .

٣ ـ اسلوب القطع في اختام العصر الاشوري الحديث والكلدي

استعملت هذه التسمية لتمييز مجموعة الاختام التي صنعت وفق اسلوب القطع وكما يحلو للفنانين فان الضربة الفنية المميزة هي اخدود ضيق قطع في الحجر وذلك بضغط الختم المراد انجازه ، بعد تأشير الموضوع على قرص دوار قاطع سريع الحركة . حيث ان الفنان في العصر الاشـــوري الحديث

يقطع اولا اخاديد كبيرة في الحجر (وبدون عناية فنية تذكر) للاشكال او النماذج الرئيسية في المشهد مثل الاجسام • ثم تملأ هذه الاخاديد الكبيرة باخاديد صغيرة بواسطة القاطع القرصي • وان هذا الاسلوب في القطع يكون مؤثرا خاصة بالنسبة لتمثيل الاجنحة وعندما تكون الاخاديد ضيقة ومتوازية نوحي بريش الاجنحة وقد استعملت كثيرا من قبل الفنانين الذين نجحوا كثيرا في هذه الفترة في اسلوب التجسيم •

وبذلت جودة اقل في قطع خطوط منفردة للتعبير عن الارجل والايدي وربما تم تحريك الختم نحو القرص القاطع بصورة مائلة لعمل مساحة قطع اعرض للتعبير عن الجسم مثلا •

لذلك فان التفاصيل قد ابعدت والمنحنيات قلت • وبعض الضربات الفنية عبرت عن وجه الاشكال الادمية او الحيوانية وضربة واحدة عبرت عن اللحية انظر Berlin, nos. 626, 632 وعندما تكون التفاصيل مطلوبة عندئذ نجد حفراً قرصياً دقيقا يستخدم خاصة في الاختام المبذول فيها جهد فني متميز ودقيق (انظر (W.G. Lambert, Iraq vol. 28 pl. 20, no. 62)

كما ان هناك اختاماً تعود لهذه الفترة ومن هذا الاسلوب لا تضم نهائيا اية تفاصيل تغني الباحث في هذا الصدد ، كما في الامثلة التالية :

(Berlin, no. 626; W.G. Lambert, Iraq vol. 28 pl. 20, no. 60; Morgan No. 734)

من الممكن ان يمثل نموذج عصر الاحتلال الكشي اولى المحاولات في اسلوب القطع لمشاهد الاختام Morgan, No. 584 • ومع ذلك فهناك بعض اختام عصر جمدة نصر كما في : Morgan, nos. 46-48 تعطي انطباعا باسلوب القطع وخاصة في الحفر الدائرية في نهاية الارجل •

اختام هذا الاسلوب ترينا في نفس الوقت كما في الاساليب الاخرى للعصر الاشوري الحديث مشاهد التعبد ، والصياد ، والقتال ، والشجرة المقدسة التي على جانبيها متعبدان وفي بعض الاحيان نشاهد ما يشبه الجني او العفريت والرجل ـ السمكة على جانبي الشجرة المقدسة لحراستها •

ان اختام هذه المجموعة لا تحوي كتابات لذلك لا توجد براهين واضحة او ادلة ثابتة يمكن بواسطتها ان تؤرخ • ولو ان تشابه بعض مواضيع هذه المجموعة مع مواضيع الاساليب الاخرى ضمن هذه الفترة توحي لنا بتاريخ تقريبي • وان تاريخا معقولا ومناسبا لهذا الاسلوب ربما يكون من القرن التاسع الى القرن السادس ق • م

٤ ـ مجموعة الاختام ذات الاسلوب المجسم في العصر الاشوري الحديث والكلدي •

اطلقت هذه التسمية على مجموعة من اختام هذه الفترة التي يمكن تميزها عن المجموعات الاخرى لنفس الفترة متخذين الاسلوب الفني لمشاهد الاختام اساسا لذلك • هذا الاسلوب المجسم يمكن ان يتضمن الحفر باسلوب التخطيط والقطع والمثقب • ولكن ما يميزها عن اي من هذه الاساليب هو تفاصيل الاشكال الطبيعية المنجزة بآلات دقيقة (Frankfort, pl. 35 J.K.)

الاشكال ذات الهيئة الطبيعية تذكرنا بالاساليب الاكدية او حتى الاشورية الوسيطة وتضم اختام قليلة من هذه الفترة كتابات على رقم طينية مؤرخة في حدود ٦٧٥ ق • م • غير انها لا تزودنا بتاريخ محدود لهذه المجموعة • لذلك يفترض فينا ان نبحث عن طرق اخرى لذكر تاريخ تقريبي قدر الامكان لهذا النمط من الاختام •

من المحتمل ان يكون القرن التاسع او حتى اواخر القرن الثامن وما تلا ذلك الى القرن الخامس تاريخا ملائما لهذه المجموعة وهذا الاجتهاد مبني بالاساس على الاسلوب الذي يضم عناصر اساليب اخرى من هذه الفترة •

بعض اختام هذا الاسلوب يمكن اعتبارها بابلية او اشورية • وعندما تظهر الكتابات يمكن معرفة هوية الختم والى اي اسلوب من هذه الاساليب الثلاثة يعود • ولكن اضافات يجب ان تؤخذ بنظر الاعتبار كأن تكون الكتابة قد اضيفت فيما بعد او ان الختم انتقل من مكان الى مكان اخر قبل وضع علامات الكتابة عليه •

كذلك من المحتمل ان الملوك الاشوريين جلبوا فنانين من مدينة بابل وصنعوا اختاما اشورية وفق اسلوب بابلي •

نشاهد على بعض الاختام (المؤكد انها بابلية) كما في **Brett, no. 132** ان التاج الذي يرتديه الشخص مدبب من الامام ، وهناك ختمان آخران Berlin, no. 732 Morgan, no. 747 يضـــمان كتابات بابلية ترينا هذه الظاهرة السابقة • وربما كان هذا النوع من التيجان هو علامة لاصل بابلي •

المبحث الثالث

تأثير الاختام العراقية على اختام المناطق المجاورة

كان للدور المتميز الذي لعبته حضارة وادي الرافدين تأثير واضح على الحضارات المجاورة وحتى البعيدة منها كحضارة وادي السند ، بما اقتبسته تلك الحضارات من علوم ونظم ومعرفة بالاضافة الى الفنون التي كانت على رأسها الاختام وهو الموضوع الذي يخصنا في هذا المجال .

لقد كشفت لنا التنقيبات في المناطق المجاورة عن وجود اختام اسطوانية ومنبسطة تحوي تأثيرات قوية من اختام حضارة وادي الرافدين وذلك في كل من وادي السند وعيلام والاناضول وسورية وفلسطين ومصر وهناك تنقيبات حديثة في مناطق الخليج العربي لابد انها ستكشف لنا تأثيرات هذه الحضارة على فنون تلك المناطق وبالاساس الاختام الاسطوانية منذ العصور القديمة .

خلال القرن الماضي كشفت لنا التنقيبات في هرابا وموهنجدارو في وادي السند على مجموعة من الاختام ادهشت المنقبين في حينها حيث وجدوا ان عدداً من هذه الاختام تحمل عناصر سومرية تعود لوادي الرافدين مما اثار استفسار علماء الاثار فيما اذا كان هناك اتصال حضاري وعلى هذا البعد في عصور ما قبل التاريخ بين وادي الرافدين ووادي السند وفعلا فقد اثبت العلماء ذلك ، ففي عام ١٩١٢ ولاول مرة تم فيها اكتشاف ثلاثة اختام في

هرابا وقد نشرت في حينها . بعدها قام السيرجون مارشال المدير العام لاثار الهند بالتنقيبات في الموقعين موهنجدارو وهرابا وذلك في عام ١٩٢٢ ونشر نتائج تنقيباته في (The Archaeological survey of India) حيث تسكن من تاريخ ثلاث طبقات من هذين الموقعين الاولى تعود الى حدود ٣٠٠٠ ـ ٢٧٠٠ ق . م .

ووجد ان بعض هذه الاختام فيها تأثيرات سومرية من وادي الرافدين . وبعد عام اي ١٩٢٣، تأكد ذلك حيث كشفت لنا التنقيبات الاثرية في المدينة السومرية كيش القريبة من نهر الفرات عن اختام هندية . وهذا يؤكد الاتصالات الحضارية التي اشرنا اليها اعلاه . وهكذا توالت التنقيبات في المواقع الاثرية التي برهنت يوما بعد اخر على تأثيرات حضارة وادي الرافدين في تلك المناطق وكان اهمها الاختام .

وفي مدينة اور السومرية كما في الختم C.J. GADD, Seals of Ancient Indian Style found at Ur. pl. 1, no. 2. حيث يشاهد شكل الختم Button Seal الذي يعتبر احد ميزات اختام وادي السند كما ان المشهد يمثل ثوراً ورأسه منحن الى الاسفل وهذا ما نشاهده عادة في الاختام الهندية وكذلك الخطين في وسط جسم الحيوان (في no. 1) .

اما الكتابة فوق الحيوان فهي شبيهة بالمراحل الاولى للكتابة السومرية . كما يوجد مثلان ربما يكونان من النوادر لانهما اسطوانيا الشكل وهذا النوع لا تعرفه موهنجداور ولا هرابا الا ما ندر وهو احد ميزات حضارة وادي الرافدين .

تم اكتشاف ختم(شكل٥٠)فيمدينة اور اثناء تنقيباتالمنقب البريطانيوولي عام ١٩٣٠ في قبر يعود الى عصر ايسن لارسا وربما يعود الى فترة بور ـ سن ملك اور الذي يتراوح حكمه بين ١٨٩٥ ـ ١٨٧٤ ق . م ويشاهد في حافتي

الختم اخدود ذو خطوط ربما لتثبيت المعدن من الذهب او الفضة او اي معدن اخر وهذا ما نشاهده في اختام تل اسمر في منطقة ديالى وكذلك في سوسة التي اقتبست هذه الطريقة من اختام وادي الرافدين خاصة في عصر جمدة نصر ويرينا مشهد هذا الختم شجرة تمثل النخلة امام ثور ذي سنام وامامه ما يشبه النبات على الارض قد يكون نبات عين الشمس • وخلف الثور توجد عقرب وتوجد حيتان فوق وتحت العقرب • كما يوجد في الاعلى وبصورة افقية ربما شكل ادمي ولكن ذو اذرع وارجل طويلة وتخرج اشعاعات من رأسه ربما اراد بها الفنان شعر الرأس •

يلاحظ ان اسلوب تمثيل الثور والسنام فوق رقبته والمادة التي امامه تشبه تماما تلك التي نشاهدها في اختام وادي السند كما ان الشكل القريب من الشكل الادمي من المتعذر ان تجده في اختام وادي الرافدين بالاضافة الى اسلوب انجاز الختم وتنفيذ الاشكال خاصة الثور مع الجو العام للختم يؤكد لنا انتماءه الى مجموعة الاختام الهندية وقد جيء به في تلك الفترة الى اور او وادي الرافدين عن طريقة الاتصالات التجارية •

اما الختم الثاني (شكل ـ ٥١) فيمثل ثورا ذا قرن واحد متجه الى الامام ونحو ظهره وربما يرمز لالهوامامه شجرة ربما قصد بها نخلة• وفي اسفل الرأس نشاهد سمكة جسمها محزز بخطوط وهذا ما نشاهده في معظم الاختام الهندية• وربما كانت هذه النقوش نوعا من الكتابة السندية •

كما ان هناك امثلة كثيرة من الاختام التي وجدت في المدن المهمة في بلاد وادي الرافدين التي اثبتت لنا الصلات القديمة بين الحضارتين وتأثر فنون حضارة السند بفنون حضارة وادي الرافدين نتيجة ذلك • فهناك ختم اسطواني وجد في تل اسمر يحمل صفات حضارة وادي السند خاصة في الموضوع وصدق التعبير والدقة في الاسلوب ، انظر Frankfort, p. 305 حيث ان الفيل والكركدن والتمساح هم بطبيعة الحال غرباء عن حضارة

وادي الرافدين وبالتأكيد هي من عمل فنان تكون هذه الحيوانات مألوفة لديه كما يبدو من صدق ودقة التعبير حيث ابرز الفنان حتى طيات جسم الحيوان وانسيابية الجسم بالاضافة الى النسب الحقيقية لاجزاء الجسم ، فالذي ينظر لاول وهلة الى هذا المشهد لا يمكن ان ينسب هذا الختم الا الى مجموعة اختام وادي السند على الرغم انه لا يحمل اي كتابة للتأكد من ذلك •

وبالاضافة الى هذا هناك براهين تؤكد النشاط التجاري مع الهند في اواخر العصر الاكدي وهناك ختم منبسط وبعض الخرز والدلايات منها بشكل الكبد حيث تخبرنا رقم الطين المدونة التي وجدت في اور والتي يعود تاريخها الى عصر لارسة بان حرزاً من العقيق الاحمر بشكل الكبد قد قدم الى الالهة نن ـ كال من قبل البحار المخلص بعد عودته من البعثة التي كانت ذاهبة الى دلمون •

وسوسة عاصمة عيلام ايضا كانت هي الاخرى قد تأثرت فنونها ولا سيما الاختام بحضارة وادي الرافدين وذلك منذ العصور القديمة خاصة من عصر الوركاء الى الفترات اللاحقة • وهذه الظاهرة معروفة لدى علماء الاثار ويمكننا ان نوجز بعض الادلة من خلال بعض الاختام التي ترينا في مشاهدها بوضوح مدى تأثر حضارة عيلام الفارسية بحضارة وادي الرافدين العراقية •

هناك طبعة ختم اسطواني من سوسة يعود الى حدود الالف الثالث ق • م E. Porada, Ancient Iran, P. 31, pl. 5 وكذلك p. 35, fig. 11 من نفس المصدر حيث يلاحظ اسلوب حفر الاشكال الحيوانية والنباتية وبالاضافة الى الموضوع ذي التأثيرات الواضحة من حضارة وادي الرافدين فان الاعداد الهائلة من الاختام الاسطوانية ذات الزخارف الهندسية من عصر جمدة نصر من معابد ديالى وجد الكثير منها في سوسة • وكما هو الحال ايضا في عصر فجر السلالات E. Porada, Ancient Iran fig. 13 خاصة والشريط الاسفل

هنا يمثل نفس اسلوب العراك للحيوانات وكذلك الاشكال الادمية البطولية والمركبة من انسان وحيوان مع وجود بعض العناصر القريبة من حضـــارة وادي الرافدين ليس في الموضوع فقط بل وحتى في الاسلوب • كما نشاهد طبعة ختم من ســوسة تاريخها يقـــابل العصر الاكدي في وادي الرافدين (انظر نفس المصدر fig. 16) القسم العلوي منها يمثل منظر ايتانا في احدى الاساطير السومرية المشهورة في حضارة وادي الرافدين الممثلة على اختام العصر الاكدي اذ تصور قصة الملك الراعي ايتانا الذي طار الى السماء فوق ظهر نسر لاجل الحصول على نبات لكي تلد زوجته • وهذا الموضوع دليل واضح على مدى تأثر حضارة فارس بحضارة وادي الرافدين • غير ان هناك شواهد وادلة اخرى لاتكمن في الاختام فقط فعندما كانت حضـــارة وادي الرافدين فياوج مداها بالتأثير على الحضارة العيلامية الفارسية وعلى الرغم من وجود كتابة للعيلاميين الفرس نرى ان السجلات الاقتصادية والقانونية في عيلام كانت تكتب باللغة السومرية والاكدية وهذه طبعا لغة وادي الرافدين انظر (Art of the world, Ancient Iran p. 46.) •

واذا ما حاولنا مقارنة معظم الاختام التي وجدت في مناطق عيلام وجوخا زنبيل فلا يمكننا الا ان نجد هناك تأثيرا واضحا اما في الاسلوب او الموضوع او العناصر الفنية الاخرى لحضارة وادي الرافدين في حضارة عيلام وخلال كافة العصور • غير ان حصة الفرس الاخمينيين وخاصة ملوكهم مما اقتبسوه من حضارة وفنون وادي الرافدين كانت كبيرة ولابد هنا من اعطاء فكرة توضيحية عما كانت عليه المنطقة في تلك الحقبة من الزمن •

كانت مدن العراق القديم خاصة بعد الفتوحات الاكدية مزدهرة لغناها في التجارة والصناعة والفنون بالاضافة الى تفوقها الاستراتيجي في المنطقة • لذلك كانت دوما محط اطماع ملوك الدولة الفارسية المجاورة التي كانت

تنتهز الفرص بين الحين والاخر للاستيلاء على بعض مدن وادي الرافدين خاصة الجنوبية منها .

وبعد ان تمكن الفرس بقيادة كورش من دحر ملك الميديين استياجز سنة ٥٥٠ ق.م تمكن الفرس الاخمينيون من توسيع حدود دولتهم بعد احدى عشرة سنة اي في سنة ٥٣٩ ق . م بعد ان تمكن كورش من دحر الملك (نابونيدس) اخر ملوك بابل واصبحت بابل لفترة من الزمن تابعة لبلاد فارس . الا ان الوضع لم يدم ففي سنة ٣٣١ ق . م اجتاح الاسكندر المقدوني المنطقة الشرقية واحتل عاصمة الاخمينيين (برسبوليس) وحرق قصر داريوس اخر ملوك الفرس الاخمينيين .

وقد ذكر داريوس في كتاباته انه جلب العمال والصناع المهرة والفنانين من بلاد بابل . وهذا اعتراف صريح بمدى تأثر واعتماد الفن الفارسي على فن وحضارة وادي الرافدين . لذلك بقى الفن العراقي القديم هو المسحة الغالبة على فنون بلاد فارس خاصة في فن الحفر على الاختام التي نجد في مشاهدها ومواضيعها واسلوبها انها لا تخلو من تأثيرات عامة او عناصر فنية من حضارة وادي الرافدين .

واكثر الاختام الشائعة من العصر الاخميني هي تلك التي تعرض مشاهد الملك الاخميني واقفا وماسكا اسدين على الجانبين (شكل - ٥٢) .

سمي الشكل الادمي هنا بالبطل الملكي راجع Iran vol. 8 (1970) p. 31 الذي يضع على رأسه التاج الملكي الاخميني ويلبس قميصا قصيرا مفتوحا من الامام وثوبا انقسم عموديا الى قسمين ذوي حزوز .

هناك ختم في المتحف البريطاني سبق ان وجد في مصر يحمل اسم ولقب (داريوس الملك العظيم) والكتابة بثلاث لغات هي الفارسية القديمة والعيلامية والبابلية . ويمثل المشهد على هذا الختم داريوس يقف في عربته التي يقودها

حصانان وهو يصوب سهما نحو اسد مهاجم منتصب على ساقيه الخلفيتين •
ويشاهد الاسد الثاني مقتولا تحت قدمي الحصانين وهو بالحجم الصغير •
وهناك نخلتان على جانبي المشهد وفي السماء يشاهد شعار او رمز اهورا مزدا •
وعلى اية حال فان موضوع هذا الختم بالتأكيد منحدر من مشاهد الصيد في
منحوتات وكذلك اختام وادي الرافدين في العصر الاشوري • هذا بالاضافة
الى وجود طبعات على رقم الطين لاختام منبسطة ترينا شكل ادمي بطل يطعن
اسداً قرب رجليه الخلفيتين وهذا المنظر كثيرا ما نشاهده ايضا في طبعات
الاختام الاشورية على رقم الطين انظر Iraq vol. 15 p. 167-170 وهناك
مجموعة اخرى من الاختام الاخمينية المتأثرة بمشاهد اختام وادي الرافدين
التـي يظهـر فيها الرجـل ــ العقـرب كما في Weber, no. 321 والقرص
الشمسي المجنح ومشهد العربة التي مر ذكرها Frankfot. pl. 37-d وبناءً
على ما تقدم فان فن الحفر على الاختام الاخمينية هو استمرار لمشاهد اختام
العصر الاشوري الحديث والبابلي الحديث في الاسلوب والموضوع • ولكن
بطبيعة الحال يبقى هناك ان كانت الكتابة على الاختام الاخمينية هي التي
تحسم الموضوع في عائديتها •

كما ان التأثير هذا لم يشمل فقط الاسلوب والموضوع وانما حتى في
وضعية الاشكال الادمية او الحيوانية فاننا نشاهد في الاختام الاخمينية أن
وقفة الاسـد على رجليـه الخلفيتين بينما يدفع بالاخريين نحو جسـم البطل
(الملك) هذه الوضـعيـة متأثرة جدا بما هو موجود في مشـاهد الاختام
الاشورية • كما نشاهد احيانا في الاختام الاخمينية ان الفنان قد استبدل
الشجرة المقدسة في الاختام الاشورية بنصب النار في الاختام الاخمينية مع
ابقاء الموضوع العام للمشهد كما هو في الاختام الاشورية •

وتجدر الاشارة هنا الى انه بانتهاء العصر الاخميني انتهى التاريخ الطويل
لاستعمال الاختام الاسطوانية الذي دام اكثر من ثلاثة الاف سنة •

أما تأثير حضـارة وادي الرافدين على حضـارة وادي النيل في مجال الاختام فان الشواهد على هذا كثيرة واصبحت مدونة الان لدى علماء الاثار من خلال العناصر الحضارية والمواد المنقولة الى مصر من اصل سومري كما تمكن العلماء من تحديد الفترة التاريخية التي حصل فيها هذا التأثير الحضـاري وذلك من خلال نتائج التنقيبات في بعض المواقع الاثرية في مصر خلال العقد الاخير من هذا القرن اذ كشفت لنا عن وجود عناصر فنية تتميز بها حضارة وادي الرافدين في فترات محدودة ٠

ان اول وجود لهذا التأثير الحضاري كان في العصر الشبيه بالكتابي بالنسبة لتاريخ حضارة وادي الرافدين ٠

فهناك الشواهد التي تؤكد تبني الفنان المصري للعناصر الفنية ولمواضيع اختام وفنون حضارة وادي الرافدين منها التشـــكيلة المكونة من حيتين مضفورتين على بعضهما كذلك مشهد البطل السومري بلباس الرأس التقليدي والبدلة الطويلة ماسـكا على اسـدين في حالة هجوم من الجانبين وهو من المشـاهد المألوفـة في اختام عصر اوروك وبعض طبعات الطين لاختام هذا العصر وهذه العناصر وغيرها وجدت محفورة على مقابض من الذهب لسكين من حجر الصوان ومقابض اخرى من العاج وكذلك على بعض لوحات الاثاث التي وجدت جميعها في مصر وهي من اصل سومري ٠

كما ان هناك شواهد اخرى تؤكد ما ذهبنا اليه اعلاه وهي اربعة اختام اسطوانية (شكل ٥٣) وجدت في مواقع مختلفة في مصر منها في احد قبور موقع نقادة والاخر في موقع نقا الدير والثالث في الاقصر اما الرابع فقد انتقل من مصر الى متحف برلين وهـو يحمل رقم ٢٠٠٩٩ وجميعها تعود الى الفترة التي بدأت فيها اولى محاولات الكتابة في وادي الرافدين التي كانت في البداية عبارة عن كتابة صورية ٠ كما أنها الفترة التي شهدت بداية اختراع السومريين

للاختام الاسطوانية ولاول مرة يرى التاريخ مثل هذا الاختراع ، كما شهدت هذه الفترة تطور الفن وظهور التنظيمات السياسية الاولى اي اواخر عصر اوروك وبداية عصر جمدة نصر .

غير ان هذا التأثير الحضاري لم يقتصر على هذه الفترة فقط . فقد وجدت في معبد تود جنوب الاقصر في مصر مجموعة من اللقى تضم عناصر فنية من حضارة وادي الرافدين ايضا تعود الى فترة فجر السلالات بالاضافة الى اختام اسطوانية من العصر الاكدي والعصر الكوتي ، ومن عصر سلالة اور الثالثة بالاضافة الى بعض الاختام الاسطوانية التي يعود تاريخها الى العصر البابلي القديم .

وهذا يدلنا على وجود علاقات واتصالات بين وادي الرافدين ووادي النيل خلال حكم السلالة الثانية عشرة المصرية التي يقابلها البابليالقديم في العراق انظر : Landsberger, (1954) p. 119 ومن كل ذلك يبدو ان العناصر الفنية لحضارة وادي الرافدين قد دخلت مصر منذ القدم وربما كان ذلك من خلال منطقة وادي حمامات في اعالي مصر .

اما في بلاد الاناضـــول فقد كشـفت لنا المواقع الاثرية مثل كول تبه وبوغاز كوي وعلي شهر خلال العقدين او الثلاثة الماضية عن مجاميع كبيرة من الاختام الاسطوانية وبعض الاختام المنبسطة التي توضح لنا مدى تأثر تلك المناطق بحضارة وفنون وادي الرافدين . كما وفرت لنا مجاميع من طبعات الاختام على رقم الطين التي اكتشـفت في مواقع مختلفـة من بلاد الاناضـــول تعود الى الجالية الاشـورية من التجار الذين كانوا يقطنون في اواسط الاناضول حيث كانت القوافل تنقل النحاس والفضة من الاناضول الى آشور . ومع هذا فهناك ادلة ثابتة ايضا تشير الى العلاقات التجاريـة التي كانت تربط بلاد الاناضول ببلاد وادي الرافدين خلال حكم السلالة الاكديه

في العراق التي سبق ان اسست علاقات تجارية مع اواسط الاناضول من خلال الجالية الاكدية التي كانت تقطن في تلك المناطق والتي تشير المصادر التاريخية الى انها اسندت بحملة عسكرية قام بها الملك سرجون الاكدي بعد ان استنجدت تلك الجالية به .

كما تم العثور في موقع كول تبه على مجموعة من طبعات الاختام الاسطوانية على رقم الطين تضم مشاهد تعبد الالهة وكتابات تتضمن اسم مالك الختم. ومركزه الوظيفي ومدى صلته بالملك او كبار موظفي الدولة وهذا النمط من الاختام كان متداولا في عصر فجر السلالات الثالث في بلاد وادي الرافدين .

ولابد من الاشارة الى ان بعض الاختام التي وجدت في بلاد الاناضول تعطي انطباعا ولاول وهلة وكأنها اختام عراقية بينما نجد البعض الاخر انها من صنع فناني الاناضول بالرغم من انها معتمدة بالاساس على اختام وادي الرافدين ولكنها تحوي بعض العناصر التي تتصف بها اختام بلاد الاناضول كالازدحام بملء جميع الفراغات لسطح الختم بنماذج صغيرة والزوايا المحددة للاشكال الرئيسية في المشهد . كما نلاحظ الثور وعلى ظهره شكل مخروطي على بعض اختام الاناضول وهذا الشكل هو بالتأكيد ليس من عناصر اختام وادي الرافدين انظر (Moore, no. 128) .

بعض اختام العصر البابلي القديم تعرض في مشاهدها المعزة الجالسة على مؤخرتها . مثل هذا الموضوع نشاهده على بعض اختام كبدوكيا (Nimet Özguc, Seal and Seal Impresions from Knish)

وهناك امثلة كثيرة اخرى توضح مدى تأثر فنان كبدوكيا بمواضيع وعناصر فنية في مشاهد الاختام العراقية كموضوع الحيوانين المتقاطعين والاسد في حالة الهجوم عليهما مثلا وهذا من المشاهد المتداولة في اختام العصر الاكدي ومنظر

الاله الجالس وبيده كأس او اناء وأمامه متعبدان واقفان وهو المشهد المعروف على اختام العصر البابلي القديم وكذلك مشاهد اختام سلالة اور الثالثة هي الموضوع الآخر الذي تأثرت به اختام كبدوكيا واقتبسته من اختام وادي الرافديـــن •

كما اثر فن الحفر على الاختـــام في وادي الرافدين على تلك التي في كبدوكيا بالعناصر الصغيرة المنتشرة على سطح الختم التي اســـتعملت لملء الفراغات حيث نشاهدها الان على اختام الاناضول كالقرص في وسط الهلال والمعزة ـ السمكة والنجمة ، والسمكة رأس انسان والنقاط القرصية والمعزة الواقفة على رجليها الخلفيتين وحركة رأسها الى الخلف ، كذلك الحيوان ذو الارجل الاربع في حالة جلوس ورأسه متجه نحو الخلف كما في (الشكل ـ ٥٤)

هناك مجموعة من اختام الاناضول واختام كبدوكيا تحمل كتابات ممكن قراءتها على الحجر مباشرة وليس كما هي العادة في اختام وادي الرافدين حيث تقرأ بعد طبعها على الطين بصورة صحيحة وبالاتجاه الصحيح • ومن هذا يبدو ان الفنان الاناضولي عندما يطلب منه ان يدون كتابات على الختم كان يعتمد على طبعات الاختام العراقية القديمة ويقلدها حرفيا دون الانتباه الى انه يرتكب خطـــأ كبيرا في هذ التقليد ففي هذه الحالة عندما تطبع على الطـين لا يمكن قراءتها •

والملحوظ على حقيقة الاختام السورية ان اعتمادها في فـــن الحفر كان على اختام وادي الرافدين ويبدو ذلك واضحا وجليا خاصة في فترة العصر البابلي القديم فالشكل ـ ٥٥ يمثل مدى تأثر الاختام السورية بالاختام العراقية ويتمثل ذلك في اللباس الطويل لاحد الاشخاص الرئيسية في المشهد وربما الشخص الاخر الذي نشاهده على جهة اليسار بالاضافة الى النسر والبقرة

فانها عناصر كلها تشير الى حضارة وفنون وادي الرافدين ٠ وكما نجد ايضا مظاهر وعناصر اخرى ذات اصل سومري او اكدي على اختام سورية اخرى (Moore no. 129) كما نشاهد ايضا البطل العاري مع الماء المتدفق من الاناء الذي يحمله بيده (ربما كلكامش) وكذلك الالهة (لاما) والاله الواقف ولكن هنا لا يحمل العصا او السلاح ذات النهاية المقوسة ٠

وتوجد امثلة اخرى ايضـــا تؤكد مدى تأثر فن الحفر على الاختـــام السورية بمثيلاتها من الاختام المنحوته من قبل الفنان العراقي القديم كما هو الحال في وجود شخصيات رئيسية في الاختام السورية مقتبسة من الاختام العراقية (Moore, nos. 137-138) التي اشرنا الى بعضها كالبطل العاري مع الماء المتدفق من كتفيه والالهــة لاما والالــه الجالس وبيده اناء ذو قاعدة كروية والماء المتدفق على الجانبين (الاله ايا في اختام وادي الرافدين) ٠

وقد شمل التأثر كذلك العناصر الصغيرة الثانوية التي كانت تستخدم لملء الفراغات التي نشاهدها الان وقد مثلت على الاختام الســـورية ايضا كقرص الشمس في وسط الهلال والقرد وعناصر اخرى ذات اصل سومري ٠

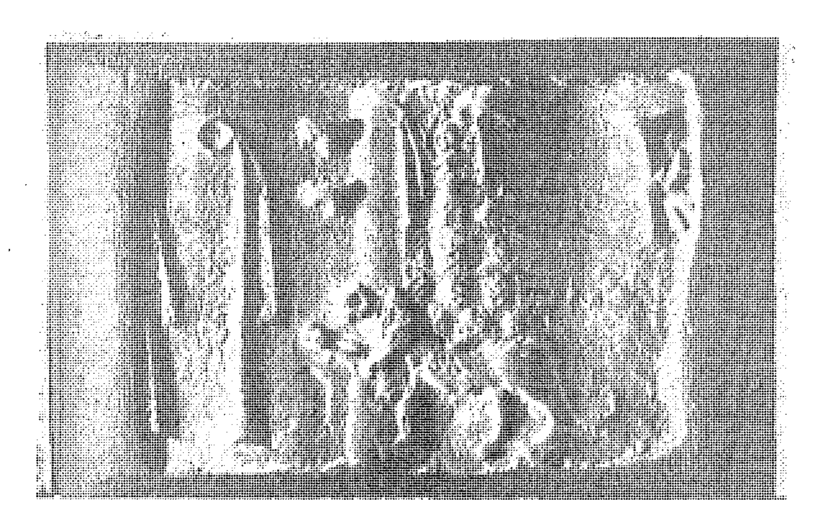
ومن مدينة ماري وصلتنا بعض طبعات اختام اسطوانية في غاية الدقة من حيث التعبير المجسم حيث نجح الفنان السوري بمزج مواضيع مشاهد اختام العصر البابلي القديم بمشاهد الاختام الســـورية في مشـــهد واحد Ashmolean p. 166 وهناك ختم يعبر عن مدى التأثير الحاصل على الاختام السورية من قبل فناني الحفر على الاختام العراقية حيث الالهة لاما والاله الشمس والاله مع الصولجان وهي من المواضيع الشائعة في الاختام العراقية ٠

هذا بالاضافة الى اننا وجدنا ان اسلوب اختام عصر فجر السلالات الثالث قد تم تحويره بناء على الرغبة والذوق المحلي في كل من سوريا وسوسة

وان انتشار مجموعة الاختام لعصر فجر السلالات المتأخر كان نتيجة الحركة التجارية مع تلك المناطق التي وجدت فيها تلك الاختام .

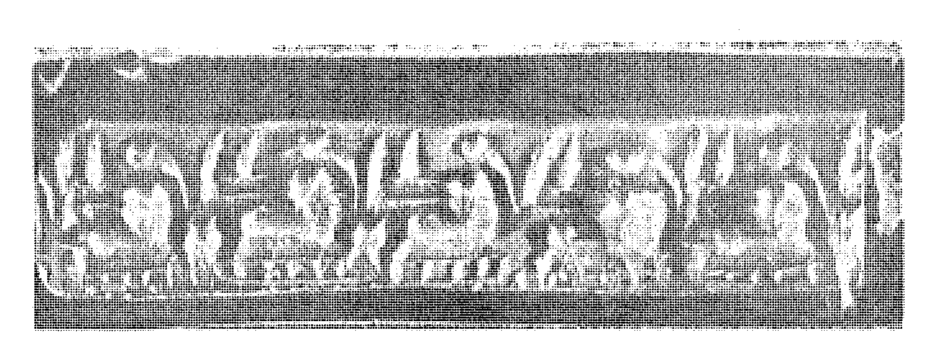
كما يجدر بنا الاشارة الى طبعات الاختام السورية على رقم الطين التي جاءتنا من مدينة (سبار) على الفرات من زمن سلالة حمورابي التي برهنت على ازدهار التجارة وشهرة التجار بالغنى في تلك الفترة خاصـة مع اعالي الفرات وسوريا . كما ان سوريا وفلسطين في عصر فجر التاريخ ترينا تأثيرات في بعض الاختام لعصر جمدة نصر حيث نرى ذلك بوضوح في اكتشافـات موقع العمق بشمال سوريا .

وهكذا شأن الحضارات الاصيلة التي تتدفق بالعطاء باستمرار الزمن وفي مقدمتها حضارة العراق .



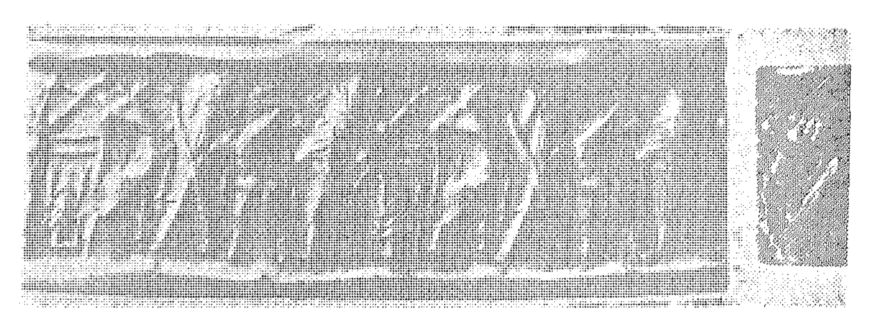
شكل ـ ١

طبعة ختم يعود الى عصر الوركاء



شكل ـ ٢

طبعة ختم يعود الى عصر جمدة نصر



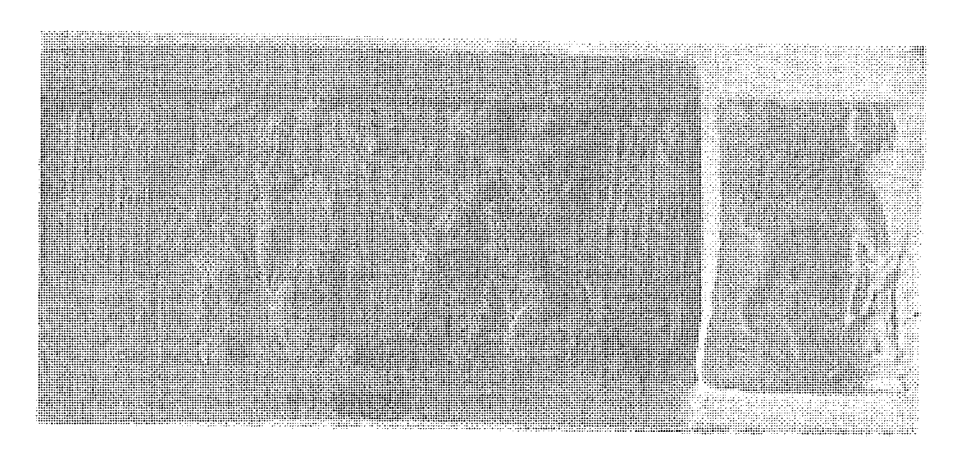
شـــكل ـــ ٣

طبعة ختم يعود الى عصر فجر السلالات الثاني

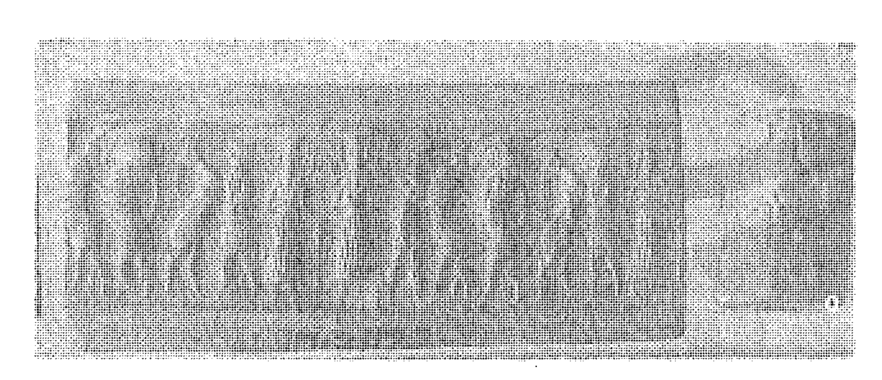


شـــكل ـــ ٤

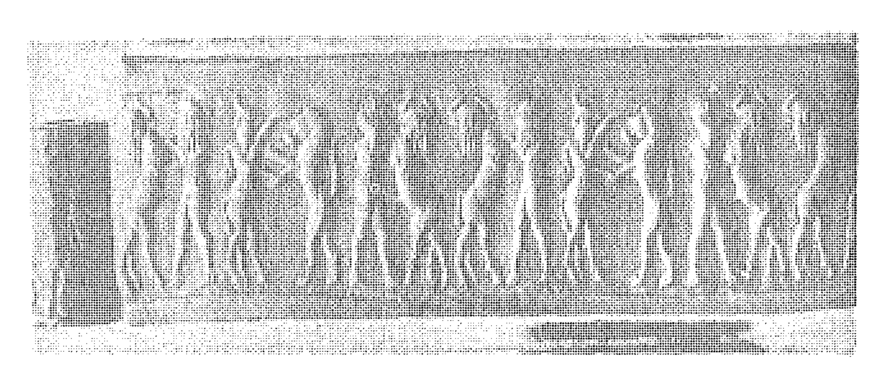
طبعة ختم يعود الى عصر فجر السلالات الثالث



شـــكل ـــ ٥
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



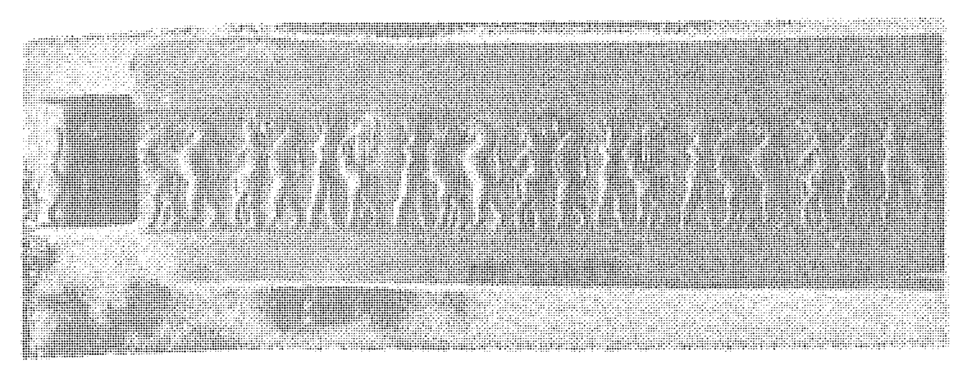
شـــكل ـــ ٦
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



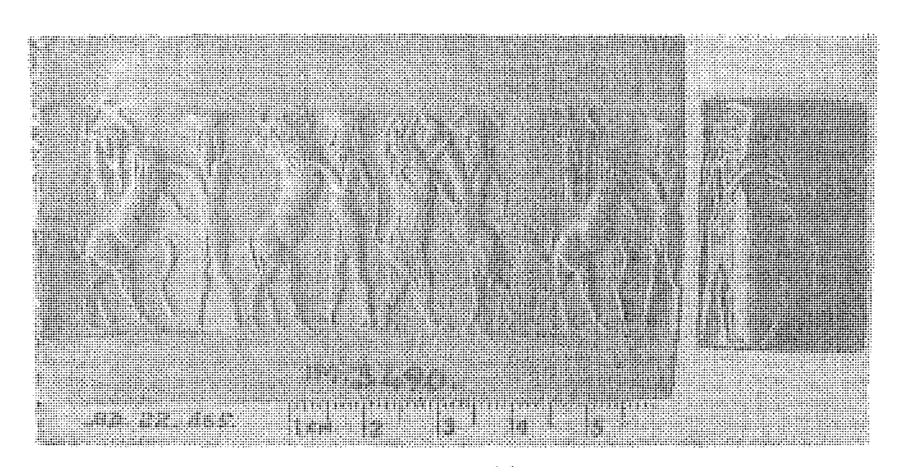
شكل — ٧
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



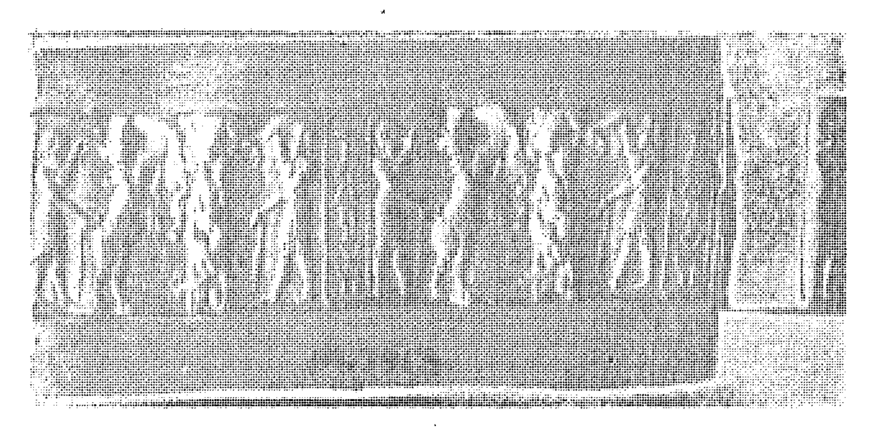
شكل — ٨
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل ـ ٩
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي

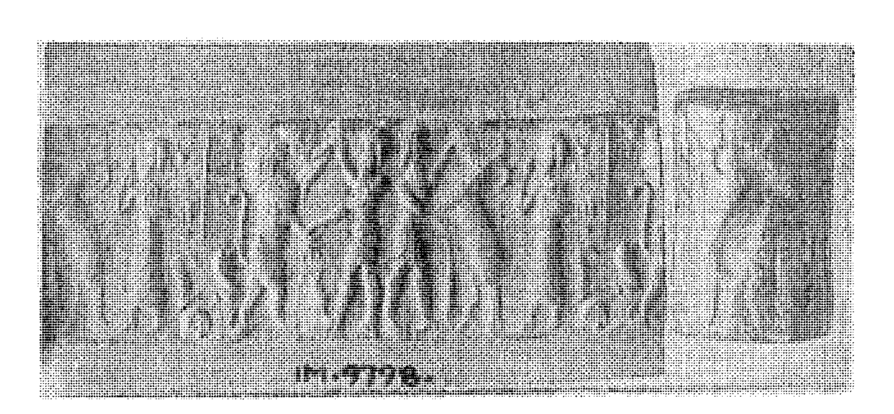


شكل ـ ١٠
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



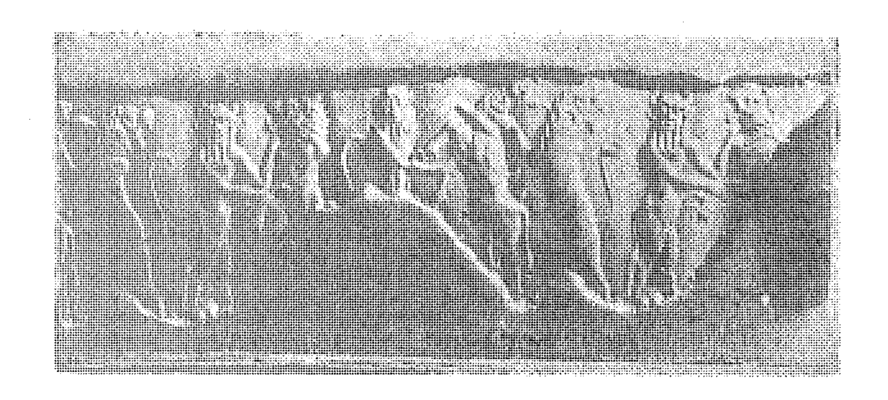
شكل ـ ١١

طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل ـ ١٢

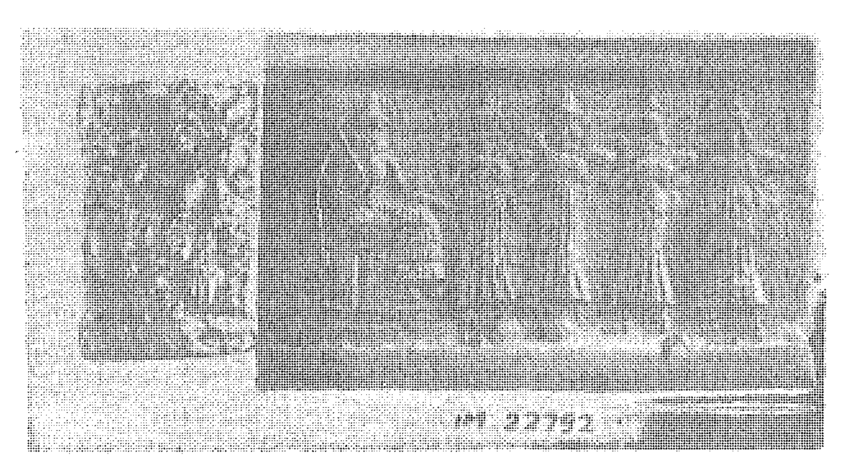
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



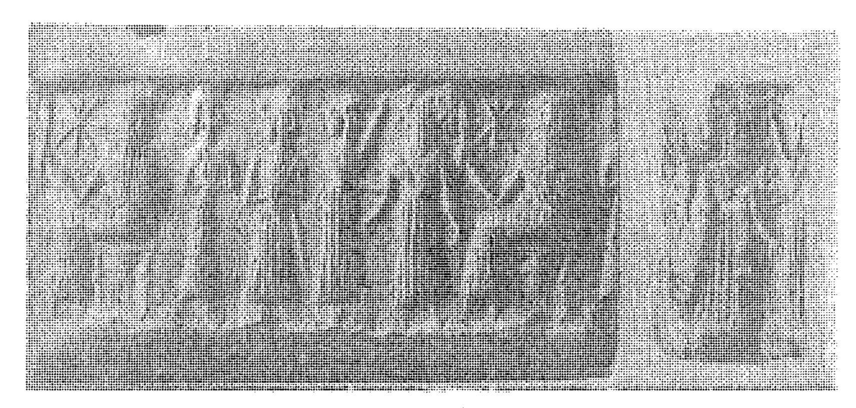
شكل ــ ١٤
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



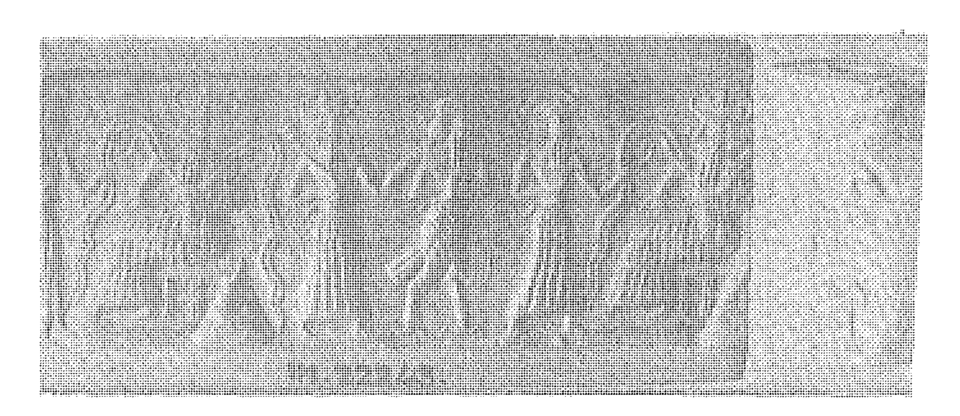
شكل ــ ١٥
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل ــ ١٦
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



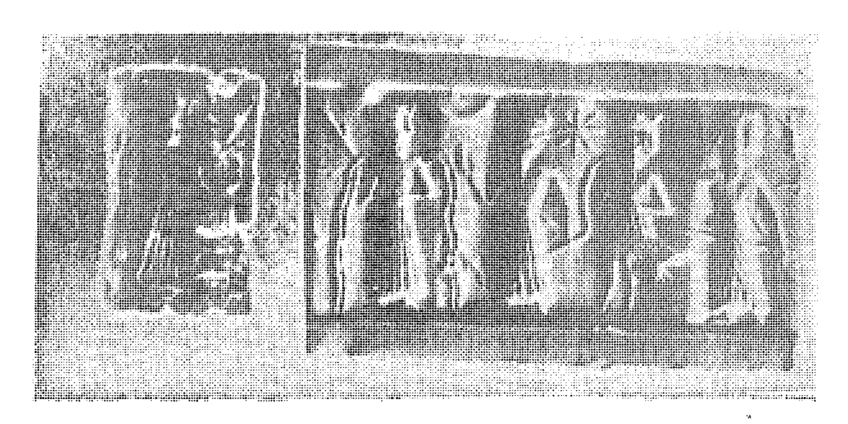
شكل ــ ١٧
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



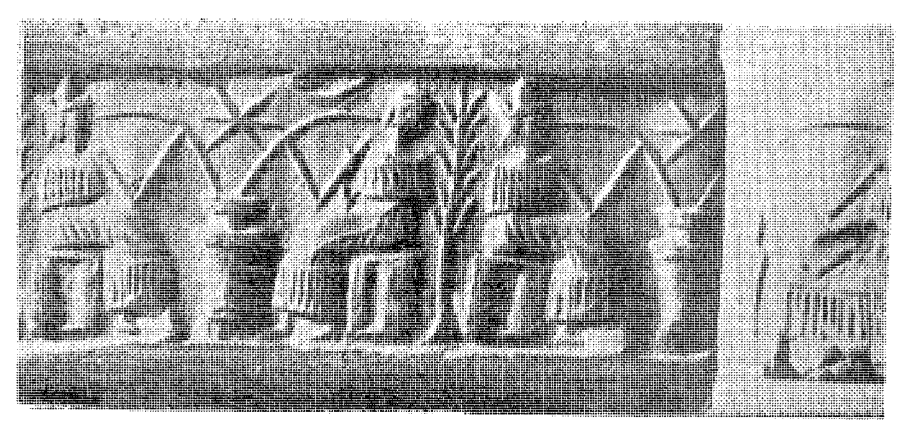
شكل ــ ١٨
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



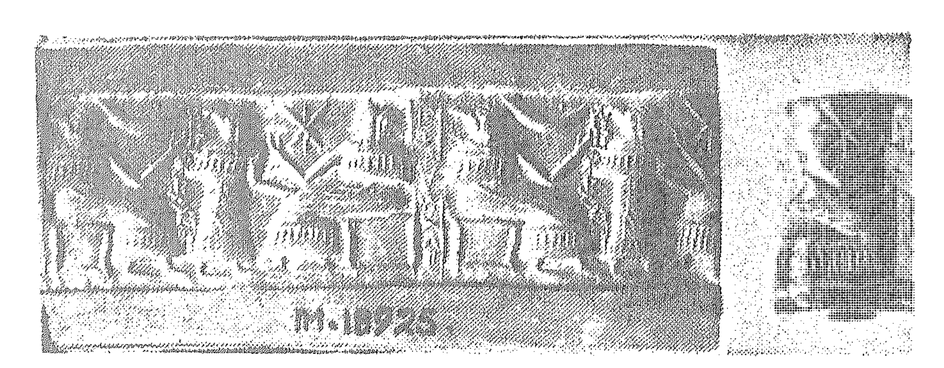
شكل ــ ١٩
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



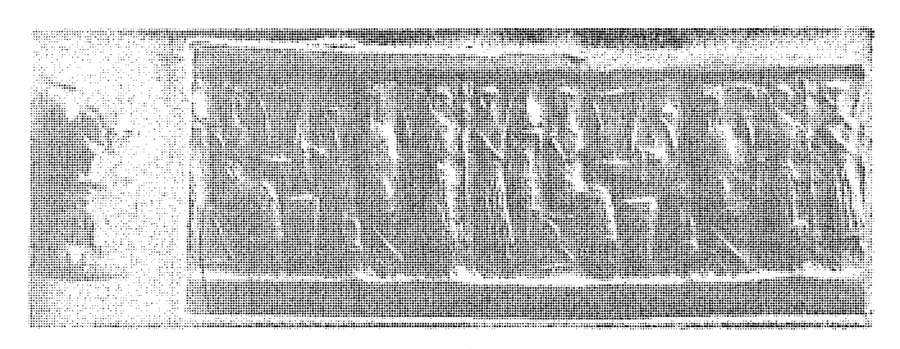
شكل ـ ٢٠
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



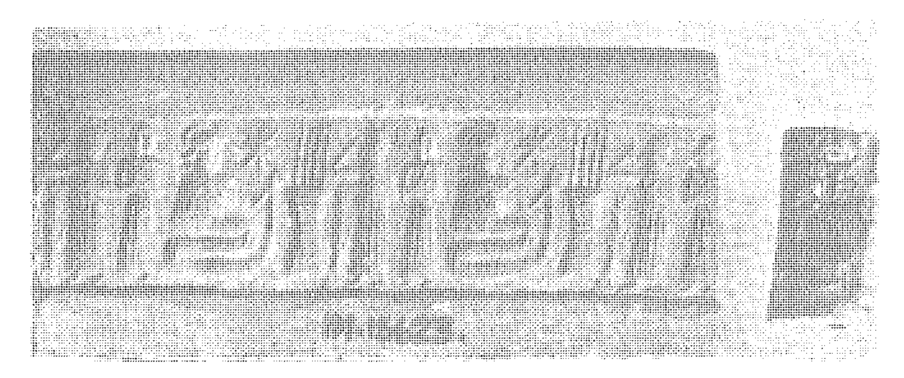
شكل ـ ٢١
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل ـ ٢٢
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي

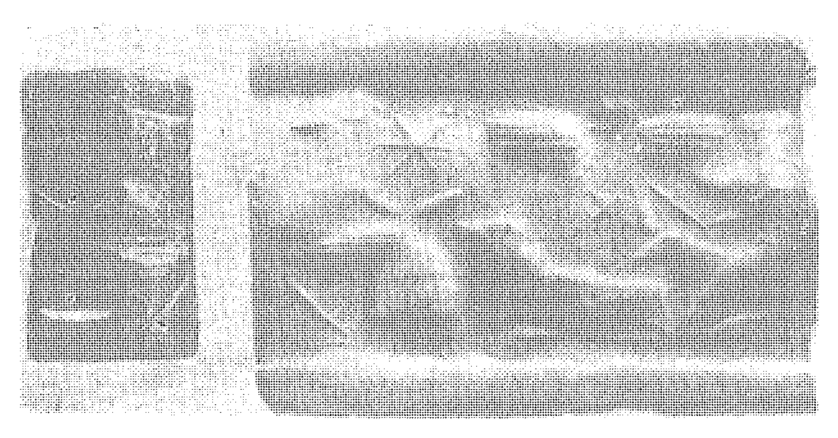


شكل ـ ٢٣
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



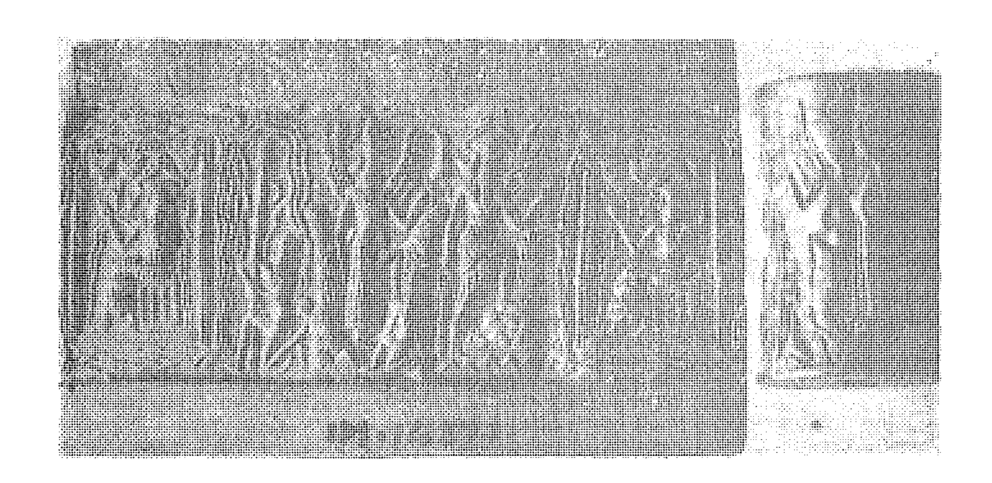
شكل ــ ٢٤

طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



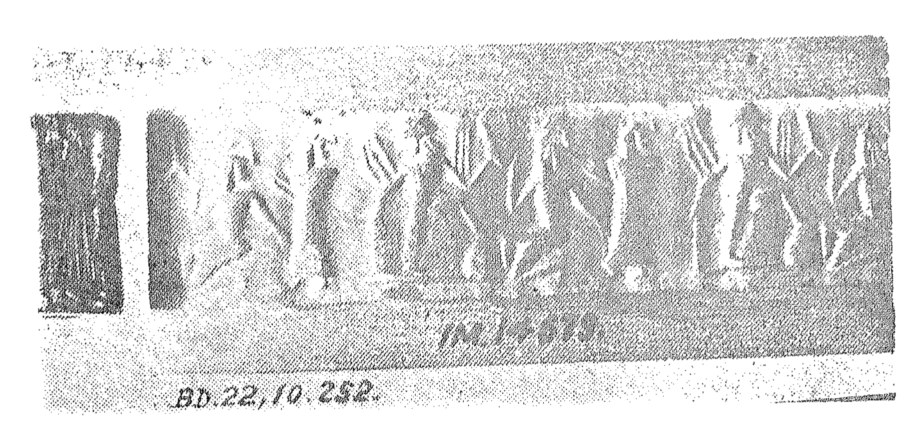
شكل ــ ٢٥

طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل ــ ٢٦

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي

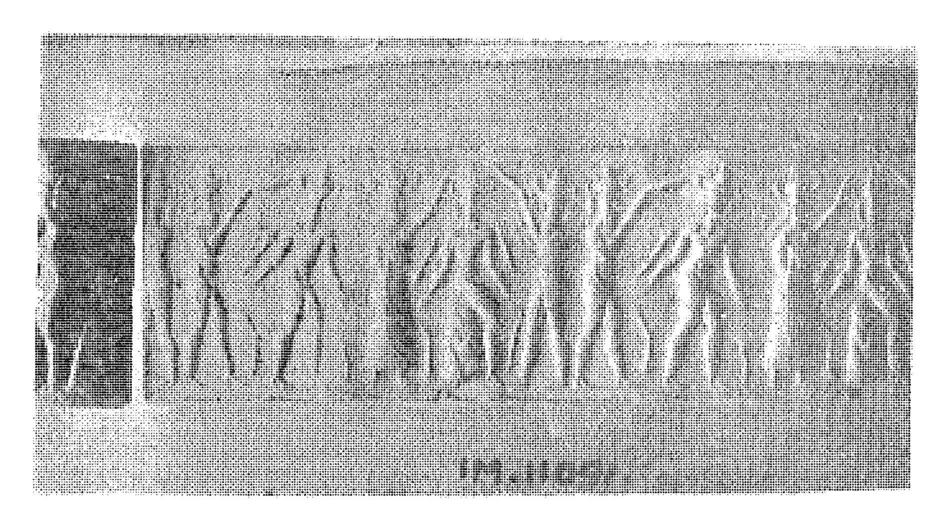


شكل ــ ٢٧

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



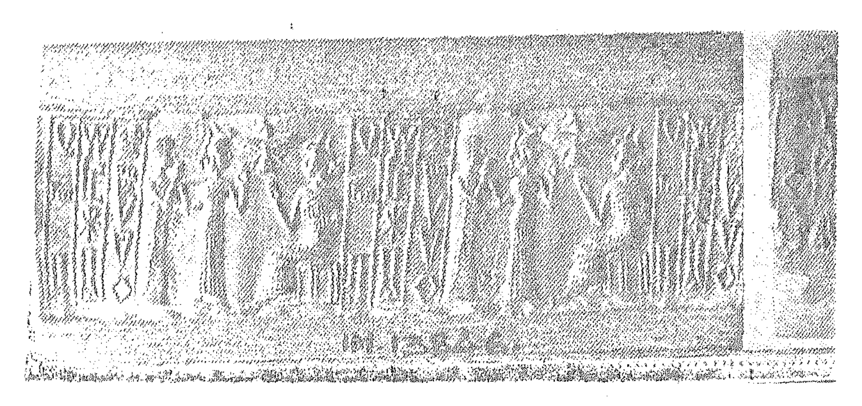
شكل ـــ ٢٨
طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



شكل ـــ ٢٩
طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



شكل ـ ٣٠
طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



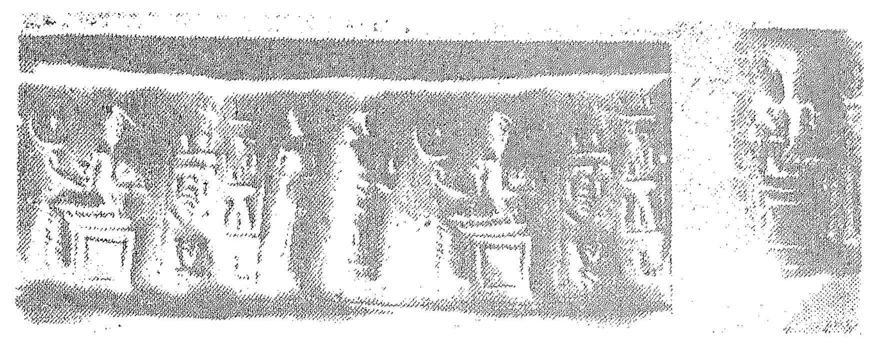
شكل ـ ٣٢
طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر السومري الحديث



شكل — ٣٣
طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر السومري الحديث

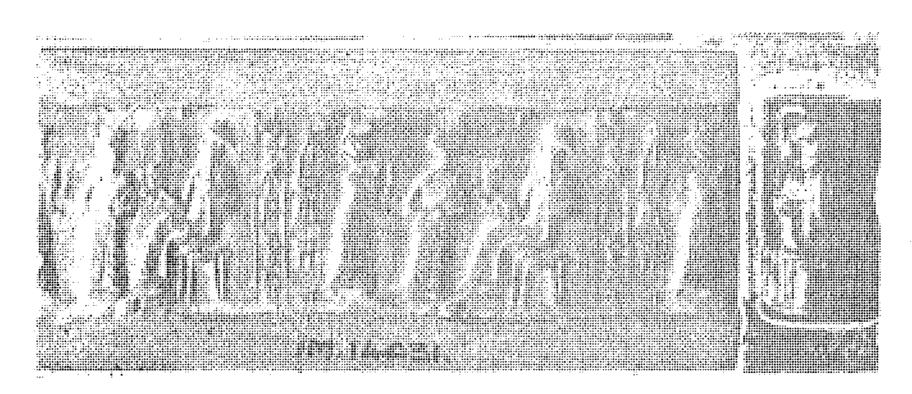


شكل — ٣٤
طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



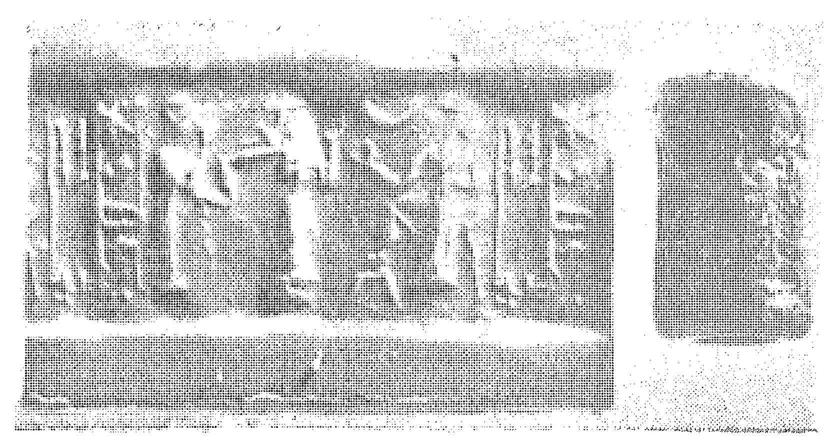
شكل ــ ٣٥

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم

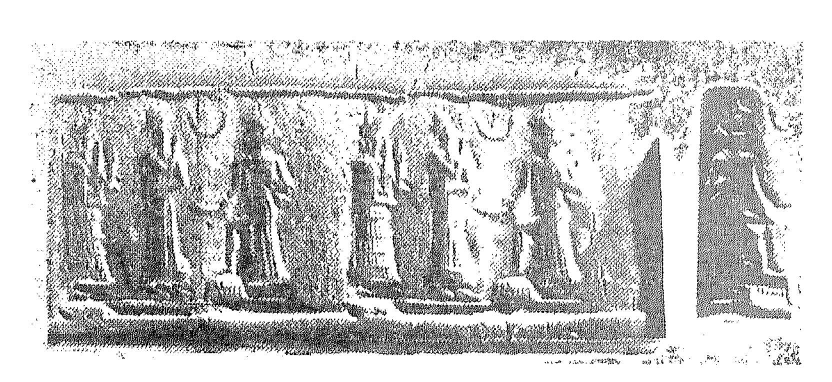


شكل ــ ٣٦

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



شكل ــ ٣٧
طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم

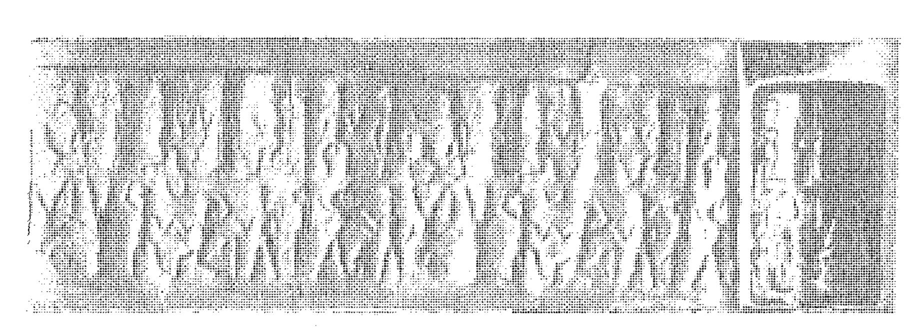


شكل ــ ٣٨
طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



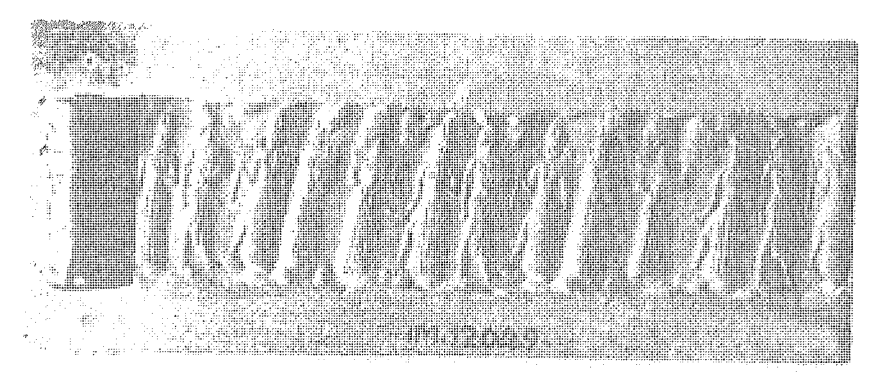
شكل ــ ٣٩

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



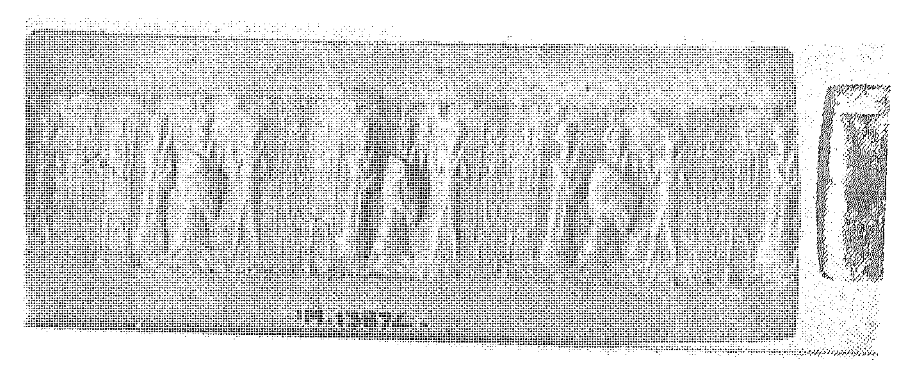
شكل ــ ٤٠

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



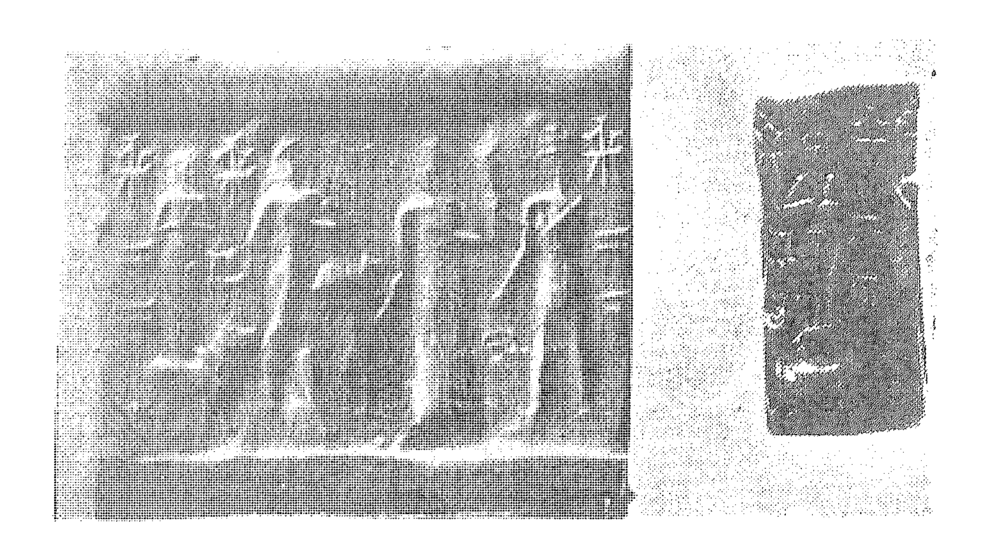
شكل ـ ٤٢

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



شكل ـ ٤٣

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم

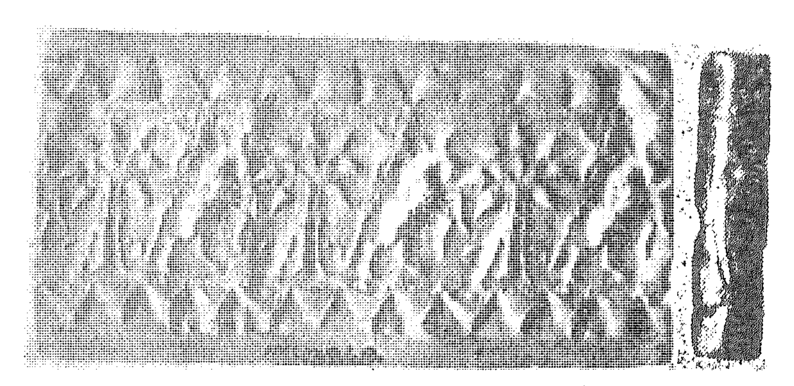


شكل ــ ٤٥

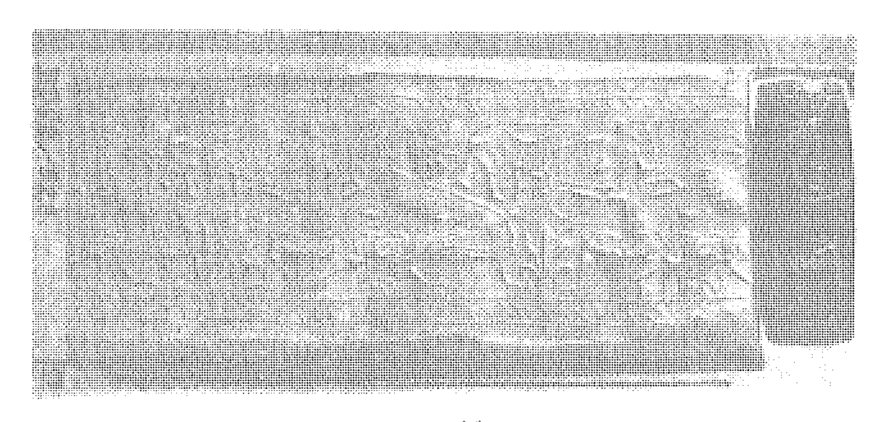
طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



شكل ــ ٤٧
طبعة ختم يعود الى العصــر الكشي

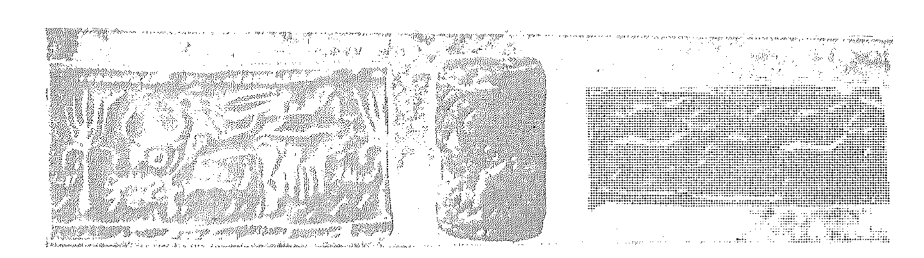


شكل ــ ٤٨
طبعة ختم يعود الى العصــر الكشي



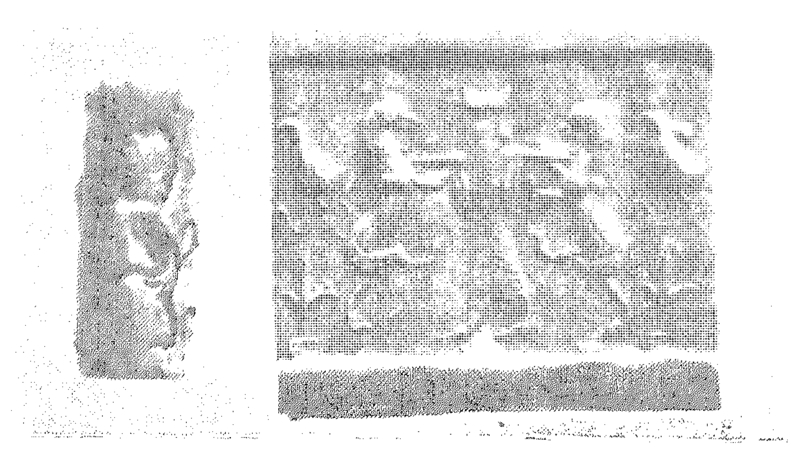
شكل ــ ٤٩

طبعة ختم يعود الى العصر الآشوري الحديث



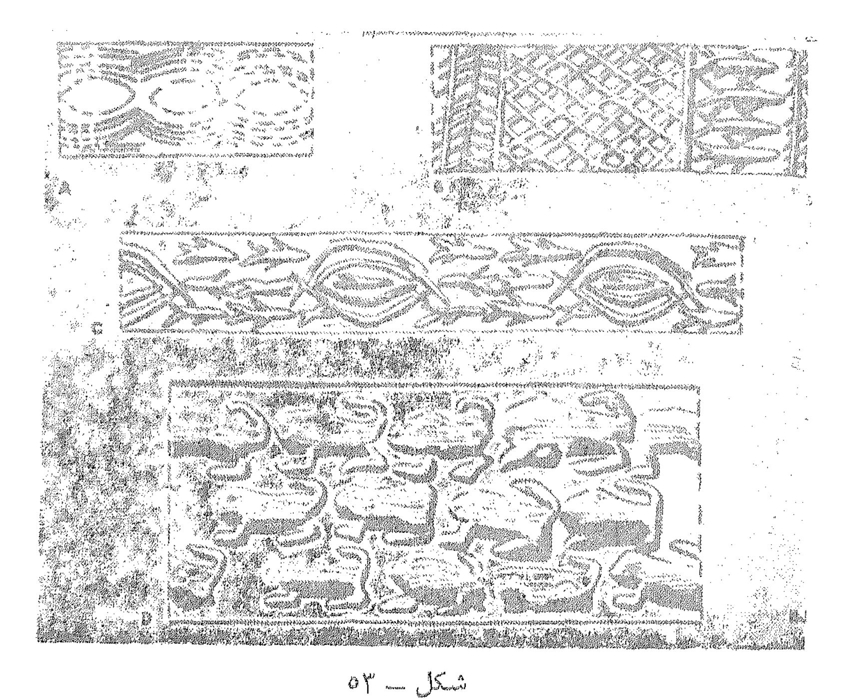
شكل ــ ٥٠

طبعتا ختمين اسطوانيين تم اكتشافهما في اور
ويعودان الى حضــارة وادي السند



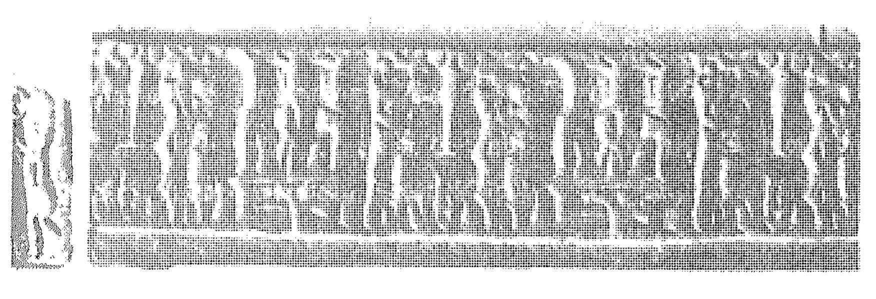
شكل ــ ٥٢

طبعة ختم اسطواني يعود الى الفترة الاخمينية



شكل ــ ٥٣

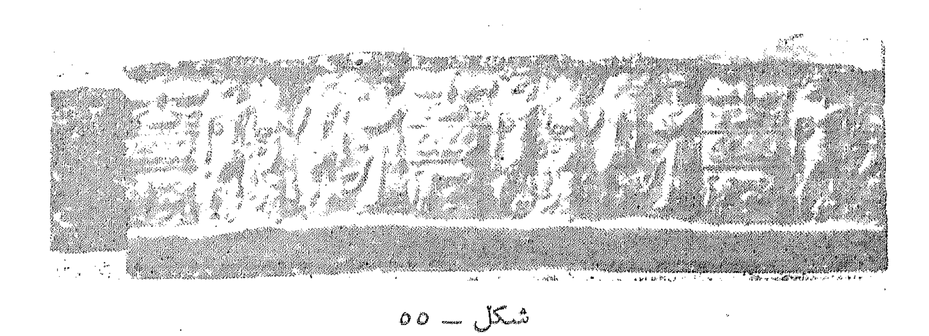
مجموعة طبعات اختام اسطوانية تم اكتشافها في وادي
النيل فيها تاثيرات حضارة وادي الرافدين



شكل ــ ٥٤

طبعة ختم اسطواني من كبدوكيا في الاناضول

يوضح مدى تأثر هذه الصناعة بأختام وادي الرافدين



شكل ــ ٥٥

طبعة ختم اسطواني توضح مدى تأثر صناعة

الاختام السورية القديمة بمثيلتها في وادي الرافدين

مصادر الفصل الثاني

AASIR : The Annual of the American School of Oriental Research.

Afo : Archiv für Orientforschung.

AJA : The American Journal of Archaeology.

Alalakh : L. Woolley, Alalakh (Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London. No. 18) London (1955).

Amiet : P. Amiet, La Glyptique Mesopotamienne archaique Paris (1961).

Ashmolean : B. Buchanan, Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum, Oxford (1966).

ASSOR : Undena Publications vol. 1, (1980).

BARTON : G. A. Barton, On the So-Called SUMERO - INDIAN (1928).

Berlin : A. Moortagat, Vorderasiatische Rollsiegel, Berlin (1940).

BM: D.J. Wiseman, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum 1, London (1962).

BMQ : British Museum Quarterly.

BN : L. Delaporte, Catalogue des Cylinders Orientaux et des Cachets Assyro - Babyloniens, Perses et Syro - Cappadociens de la Bibliotheque Nationale Paris (1910).

Boehmer : R.M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik wahrend der Akkadzeit (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archaologie, Band 4), Berlin (1965).

Brett : H. von der Osten, Ancient Oriental Seals in the Collection of Mrs. Agnes Baldwin Brett (Olp vol. 37) Chicago (1936).

CAH : The Cambridge Ancient History, vol. 1, Part 2, (1971).

Copenhagen : O.E. Ravn, A Catalogue of Oriental Cylinder Seals and Impressions in the Danish National Museum, Copenhagen (1960).

COWA : Chronologies in old world Archaeology.

C. J. GADD : Seals of Ancient Indian Style Found at Ur. (1932).

Diyala : H. Frankfort, Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region (OIP vol. 72). Chicago (1955).

E. Porada : Art of the world, Ancient Iran.

Elam : P. Amiet, Elam, Paris (1966).

Frankfort : H. Frankfort, Cylinder Seals, London (1939).

Geneva : M.L. Vollen Weider, Catalogue raisonne der sceaux Cylinders et intailles, vol. 1, Geneva (1967).

Kupper : J.R. Kupper, L'Iconographic du dieu Amurra (Academie Royale de Belgique, classe des lettres et des Sciences morales et politiques, Memoires, Tome 55, Fase 1) Bruxelles (1961).

Lambert : W.G. Lambert, Ancient Near Eastern Seals in Birmingham. Iraq, vol. 28 (1966).

Louvre : L. Delaporte, Musce du Louvre, Catalogue des Cylinders Cachets et pierres gravees de style Oriental, Paris (1920-1923).

Mackay : E. Mackay, Report on Excavations at Jemdet Nasr, Chicago (1931).

MDOG : Mitteilungen der Deutschen Orien - Gesellschaft.

Menant : M.J. Menant, Emprientes de Cylinders Assyri - Chaldeens, Paris (1880).

Moore : G.A. Eisen, Ancient Oriental Cylinder and other Seals with a Description of the Collection of Mrs. William H. Moore (OIP vol. 47) Chicago (1940).

Morgan : E. Porada, Corpus of Ancient Near Eastern Seals, The Collection of the Eastern Seals. The Collection of the Pier Povat Morgan Library 2 vols. (Bollinger Series 14), New York (1948).

Newell : H. von der Osten, Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. Edward T. Newell (OIP. vol. 22), Chicago (1934).

Nuzi : E. Porada, Scal Impressions of Nuzi (AASOR vol. 24), New Haven (1947).

Nuzi : R.F.S. Starr, Report on the Excavations at Yorgan Tape near Kirkuk, Iraq, Cambridge, Hass (1939).

OIC : Oriental Institute Publications.

RA : Rcvue d'Assyriologie et d'archéologie Orietal.

RIA : Reallexikon der Assyriologie.

Silvius von Aulock : H. von der Osten, Altorientalische Siegelstiene der Sammlungung Hans Silvius von Aulock, Uppsala (1957).

Southesk : H. Carnegie, Catalogue of the Collection of Antique Gems formed by James, Ninth Earl of Southesk, London (1908).

Speiser : E.A. Speiser, Excavations at Tape Gawra vol. 1, (1935).

Strommenger : E. Strommenger, The Art of Mesopotamia, London (1908).

Tchega Zanbil : E. Porada, Memories de la delegation archeologique en Iran, vol. 42.

T. Dabbagh - W. AL. Jadir, The Art of Ancient Iraq.

UE vol 2 : Ur Excavations, L. Woolley, The Royal Cemetery, Oxford (1934).

UE vol. 10 .: Ur Excavation, L. Legrain, Seal Cylinders, Oxford (1951).

UVB : Vörlaufiger Bericht über die flusgrabungen ...... in Uruk - Warka, Berlin.

Ward : W.H. Ward, The Seal Cylinders of Western Asia, Washington (1910).

Weber : O, Weber, Altorientalische Siegelbilder. Leipzig (1920).

Wiseman : D.J. Wiseman, Cylinder Seals of Western Asia (1968).

'ZA : Zeitschrift für Assyriologie.

د . صبحي انور رشيد : تاريخ الفن في العراق القديم ـ فن الاختام الاسطوانية.

الفصل الثالث

الأزياء والأثاث

د. وليد الجادر
كلية الآداب - جامعة بغداد

المبحث الأول

الأزياء والحلي

الازيـــــاء

ان الدراسة المستفيضة للملابس ومكملاتها تعطي الباحث والمتتبع فكرة واضحة عن طبيعة الحياة اليومية للانسان في كل عصر من العصور حيث توضح ملابس الافراد طبقاتهم الاجتماعية ومناصبهم ونوعيات تخصصاتهم هذا الى مايضاف الى الملابس الخاصـــة ومنها ملابس الاحتفـــالات الدينية وملابس الحـــرب والصـــيد •

وكانت الملابس تعكس بعض المفاهيم الفكرية ومنها المفاهيم السحرية ويدخل في هذا طبيعة استخدام الالوان ومفاهيمها ونوعيـــة المواد الاوليـــة المستخدمة في صناعة الملابس وعلاقاتها مثل نبات الكتان ومراحل انتاجه بدءاً من زراعته الى مرحلة نسجه قماشاً ولبسه ثيابا •

تعتبر الملابس وصناعتها ومكملات المظهر الخارجي جزءاً وظاهرة من ظواهر الحضارة وهي ايضا ظاهرة اقتصادية واجتماعية ونفسية •

لقد اعتبرت المظاهر الخارجية للافراد سواءً في الحضارات القديمة وخاصة حضارة العراق وحضارة وادي النيل رمزاً لهم وصورة لعكس الشخصية والمنصب وتنوب احياناً حتى عن شخص مالكها • انها ايضا جزء من الكيان البنائي او المعماري للشكل وهي بذلك تحدد بطريقة عرضها في المنحوتات او في الرسوم اسلوبا خاصا لا ينفصل عن العناصر والمفردات الخاصة بالأساليب التشكيلية الاخرى •

الملابس السومرية

لقد ترجم السومريون اساطيرهم واعتقاداتهم حتى في طبيعة مظهرهم الخارجي فكان الزي عندهم في البداية عبارة عن نوع من الحزام يحيط بوسط الجسم ولم يتخذ لستر العورة بل كرمز للقوة بالنسبة للرجل ، واستخدم عملياً لتعليق آلات وادوات ضرورية للعمل وللصراع والحرب ، ويبدو ان مثل هذا الحاجز الرمزي والنفعي بنفس الوقت قد تطور الى ان اخذ شكل ازار او (تنورة) قصيرة تغطي وسط الجسم واعلى الفخذين • واختلف مثل هذا الملبوس في طوله الى مافوق وتحت الركبتين • واصبح هذا الزي مميزا كلباس عام للرجل والمرأة في العراق القديم خلال الفترة السومرية الاولى ، عدا ظهور شخصيات مميزة لطبيعتها الدينية والاجتماعية بملابس خاصة تبدو معها مغطاة بثياب طويلة وخاصة بالنسبة للمعبودات عندهم •

ولقد ظهر العديد من الرجال عراة او شبه عراة وذلك بدافع ديني وظل العديد من الكهنة من السومريين يبدون عراة الاجسام وحتى عراة شعر الرأس والجسم وذلك لاسباب خاصة بتأدية الطقوس الدينية •

ان بساطة المظهر العام الخارجي للفرد السومري وخاصة الرجال كانت منسجمة مع وضع المناخ ومع طبيعة الظروف الاقتصادية لمثل هؤلاء الذين يمثلون العامة من الشعب .

ومنذ بدايات الالف الثالث قبل الميلاد ارتدى السومريون بشكل عام ملابس عرفت تحت تسمية المهدبات وهي وزرات مصنوعة من القماش تكون في شكلها ومظهرها تقليدا لصوف الاغنام وتكون هذه الوزرات مشدودة شدا وثيقا الى وسط الجسم . كذلك عرفوا الثياب الطويلة من نفس هذا النوع من القماش الذي يبدو في مظهره قريبا من فروة الغنم . ويكون وضع هذه الثياب على الجسم بحيث يترك الكتف والذراع اليمنى عاريين تقريبا ويلف في احيان على الجسم قماش هو عبارة عن عباءة تغطي كل الجسم ، ومن حد الرقبة حتى كامل القدمين . ويبدو في معظم الاحوال هذا القماش سواء بالنسبة للرجال او النساء مزينا من الاطراف بأهداب او حواش مرتبة بأشكال مختلفة حيث يبدو بينها تلك المنتظمة بشكل افقي او عمودي . وتبدو في احيان نادرة مثل هذه الأهداب مغطية لكل القطعة الملبوسة وفي احيان اخرى الأقسام السفلية من الثوب (الشكل ــ ١) .

تبدو الوزرات السومرية مفتوحة من الجانب او غير مفتوحة كذلك تتميز مثل هذه الوزرات بانها فضفاضة وتبدو احيانا وكانها منتفخة .

ومن الممكن تصور امكانية استخدام جلود الخراف الحقيقية بل وحتى جلود الماعز كملابس من قبل البعض من السومريين وذلك بعد تحضيرها وجعلها ملائمة كملبوس . ولقد اختلف المتخصصون في الآثار حول تحديد نوعية مثل هذا الملبوس السومري الشهير والذي يسمى من قبل البعض منهم بـ « الكوناكيس » .

ولقد حدده البعض بانه فعلا كان يتخذ من جلد الخروف مع فرائه



شــكل ــ ١

وتبدو حقيقة استخدامه بتقاليع متنوعة من خــلال العديد مــن التماثيل السومرية ومــن المرحلتين الحضاريتين الاولــى والثانيــة • والواقــع ان النحاتين مــن السومريين الذيــن كانوا قد تركوا لنا مثل هــذه النماذج الوثائقية والتي تعتبر واحدة من مصادرنا الاساسية في مثل هذه الدراسة، كانوا دقيقين في تبيان تفاصيل الزخرفة المزينة لمثل هــذه الملابس فتبــدو

واضحة وكأنها على شكل وريقات مدببة مختلفة الحجوم • كذلك يبدو اتخاذ مثل هذا النوع من الاقمشة او جلود مثل هذه الحيوانات حقيقة. كملابس في هذه الفترة وربما يكون لبسها نوعا من مظاهر التقشف • ومثله كان يبدو حتى عند العديد من الكهنة والبعض من رجال الدين والمعروف. عن طبيعة الفلسفة الدينية عند السومريين ونظرتهم للحياة الدنيوية وتصورهم واقع ما بعد الموت انه ذو علاقة بطبيعة الانتاج الثقافي والفني. عامة وعلاقة كل ذلك بالمعبد بشكل خاص وواضح •

ولقد ظلت العناصر الرئيسة للمظهر الخارجي السومري ظاهرة من المرحلة اللاحقة المعروفة بفترة الامبراطورية الاكدية وماسبقها من فترة. تعرف بفترة عصر مسيلم • وكانت الملابس المفتوحة عموديا من الامام معروفة اضافة الى عادة ترك الكتف الايمن عاريا •

ولكن التغييرات ظهرت في تزيين الرأس باللحى والشعر الكثيف بالنسبة للرجال اضافة الى سحنات الوجوه السامية البدوية •

والمعروف عن الرداء المفتوح من الامام الذي يكشف عن الساق. اليسرى انه اسلوب جرى عليه اظهار اشكال الافراد في المنحوتات وكذلك نجد. في هذه الفترة ليونة في خطوط الجسم الخارجية اضافة الى نفس الظاهرة بالنسبة للملابس • وتبدو الملابس في الواقع اكثر واقعية في زخارفها وزيناتها قياسا بالفترة السومرية • وتلاحظ الظاهرة ذاتها بالنسبة لمظاهر النساء اللاتي يرتدين الاردية السميكة ويتركن الذراع الايمن عاريا اضافة الى جزء من الكتف • ويكون مثل هذا الرداء مزينا في الغالب من الاسفل بأهداب قصيرة • واحيانا يكون الرداء مزخرفا بأهداب طويلة مجسمة تبدو وكأنها نوع من التطريز الخشن والبارز •

ويتطور الملبوس الرئيسي ليتخذ من قماش مخصل من الصوف.

منسوجا بأتقان ويكون مزينا بحاشية قصيرة مهدبة بامتداد حافـة لحمـة النسيج وشراشب معقودة على جوانب خيوط سداته ومع ذلك فأنه يتعقب الزي السابق وذلك لانه يلقي بالشال على الكتف الايسر ومن ثم يلـف حول الجزء الاسفل من البدن •

وتوضح لنا مجموعة المنحوتات الكاملة المكتشفة في مناطق ديالى وهي من فترة منتصف الالف الثالث قبل الميلاد سـحنة الوجـه ولباس الرأس واسلوب الشعر اضافة الى الملابس •

وكانت معظم هذه التماثيل تظهر اشكال رجـال الديـن وتدرجات مناصبهم وصولا الى الكاهن الاعلى فامكن تمييز اشكال الرجـال مـن الاداريين •

ونجد الوزرة القصيرة المشدودة بحزام سميك والمزخرفة من الاسفل بأهداب مخصلة هي الملبوس الرئيسي لهؤلاء • وتبدو لحى الرجال طويلة مستطيلة وشعر الرأس مستعاراً في وسطه خرق عريض وتتدلى خصلتان من هذا الشعر على جانبي الوجه حتى تصلا الى الصدر • ويظهر بعض الرجال من غير هؤلاء حليقي الرؤوس احيانا ويكون القسم العلوي من الجسـم عاريا على الدوام •

ويختلف اسلوب تزيين الوزرة احيانا ليبدو وكأنـه من نفس مـادة قماش الصوف المتخذ لوزرات السومريين الاوائـل ولكـن زينـة الوزرة تبدو بأشكال اخرى متنوعة حيث تبدو احيانا اهداب الوزرة السفلى طويلة جدا ومعمولة بشكل مجسم •

وبشكل عام فان الملابس في العصر الاكدي كانت تندمج على الجسم وتظهر هيكله • ويبدو مثلا جسد الملك الاكدي نرام سن يتراءى من خلال قماش ثوبه حيث كان ملبسه عبارة عن قطعة قماش مستطيلة تغطي الصـدر

وكل الذراع الايسر وقد ثبت الملبس تحت الكتف اليمنى بشكل أظهر الطيات بوضوح •

لقد كان التنظيم الاداري والنظم الدينية الجديدة التي احدثها الاكديون ابتداء من حدود منتصف الالف الثالث قبل الميلاد مرتبطة مع التغيير العام الذي حدث في التركيبات الاجتماعية والثقافية واصبح الاهتمام بمنصب الملك والاهتمام ببناء القصور بارزا واصبح التخطيط المعماري لمثل هذه الوحدات مختلفا عن التخطيط التقليدي المعروف في آخر الفترة السومرية الاولى • فالبناء عند الاكديين كان اقرب في تخطيطه للشكل المربع ويتميز بوجود ساحات مفتوحة عديدة وتطورت المعابد الملكية ذات الخلوات الواسعة وامتد هذا التطور ليصل حتى ملوك وحكام سلالة اور الثالثة في نهايات الالف الثاني قبل الميلاد •

وكنتيجة واضحة لتطور منصب الملك وما تمركز في شخصه من سلطات ادارية واسعة خلال الفترة الاكدية نجده يؤثر حتى على سيطرة المعبد المعروفة بسعتها من النواحي الروحية والمعنوية والاقتصادية وذلك خلال الفترة السومرية الاولى • وفي مدينة ماري (تل الحريري) نجد تأثر السلطة الواضح بمثل هذا الاتجاه وفي مظهر الافراد في المدينة وبذلك تتوضح ازياء الالهة والملك والعديد من التابعين بما في ذلك اشكال لصيادين وعمال • وتبدو كل هذه الاشكال مصورة بالالوان على جدران قصر الملك زمريلم في المدينة وترجع فترة هذه الرسوم الى عصر بابل الثاني وبالذات من الفترة القريبة من السنة ٣٥ من حكم الملك حمورابي ، حيث دمرت بعد هذه الفترة مدينة ماري •

ملابس الالهة والملوك ورجال الدين

لقد اظهر السومريون آلهتهم بصورة تشبه البشر ولكن مع فـروق خاصة تميزها عنهم . ومن ذلك طبيعة وشكل لباس الرأس المتميز بشارات خاصة تشبه الأهلة وقرون الثور وكلاهما يحمل صفات رمز القمـر وقـوة الثور . واشكال المظاهر الخارجية الاخرى تشابه ملابس الاخرين ماعدا طبيعة المواد الاولية المستخدمة والالوان والرمـوز والشارات والحلي . وظل الملبوس العام المعروف بالكوناكيس او جلد او « فروة » الخراف او شبيهما مستخدما لمظاهر العديد من الالهة وللبعض من رجال الدين وحسب مراتبهم حتى منتصف الالف الثالث قبل الميلاد تقريبا . وهذا واضح في كثرة اتخاذ مثل هذا الملبوس خلال هذه الفترة مـن مناطـق عديـدة في وادي الرافدين بما في ذلك المناطق الشرقية حيث مواقع ديالى والمناطق الواقعـة في الغرب منه كمنطقة ماري (تل الحريري) .

ويمكن تقسيم وتمييز مظهر الآلهة والحكام ومظاهـر الافراد مـن الموسرين في المجتمع السومري الى نوعين او تقليعتين رئيسيتين . الاولـى عبارة عن قطعة قماش كبيرة غير مخيطة « شال » تلف الجسم بحيث تغطيـه بأجمعه ماعدا الرقبـة والكتف الايسر واليـد التي تتـرك حرية الحركـة لهـا (الشكل ـ ٢) .

اما التقليعة الثانية فتتميز بكونها عبارة عن ثوب او رداء يكون عريضا او منتفخا . ولقد ظل استخدام مثل هذا الرداء او الازار الفضفاض مـن قبل السومريين مـع تنويع في زينته ومـواده الاولية حتى نهايات العهـد البابلي القديم مع استمرار اتخاذه الى مابعد هذه الفترة بالنسبة لمـلابس الالهـة .



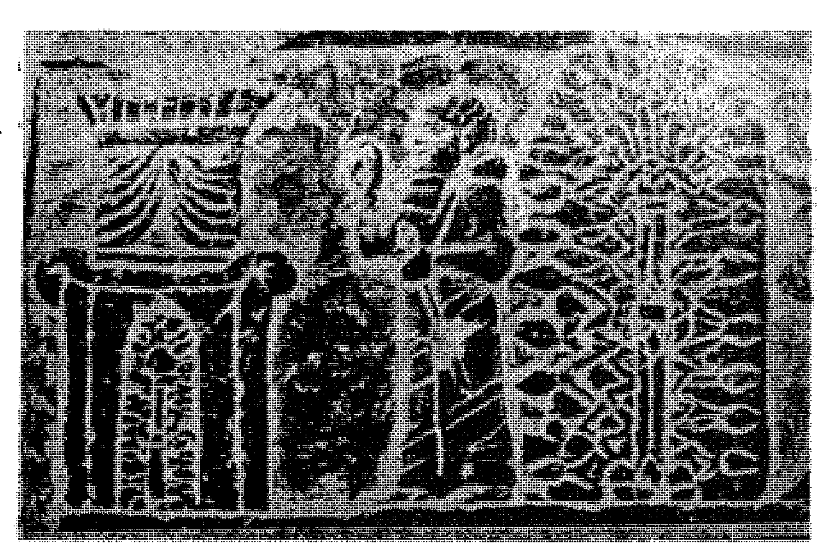
الشكل ـ ٢

وتذكر النصوص المدونة بالمسمارية مايخص المظهر الخارجي والازياء الواجب وضعها على تماثيل الالهة وتذكر ما تتميز به الثياب الخاصة بالالهة التي تعكس الضياء وهي ذات لمعان خاص ولمعانها هو ثوبها لانها تبدو في ثيابها معظمة ٠

والمعروف ان للعديد من الملابس الالهية وحتى الملكية والخاصة

بأنجاز الطقوس الدينية كانت لها ميزة القدسية او تكون مثل هذه الملابس ذات قوة وسيطرة نافذة تكمن في قوة لابسها من الالهة وبعض الملوك .

وهكذا نجد ان ملابسهم كانت تمجد وتبجل وكانت احيانا تنوب في بعض الاحتفالات الخاصة عن حضور الملك شخصيا ومثل هذا الاعتقاد كان مألوفا عند العراقيين القدماء من عهد السومريين حتى نهاية وجود الامبراطورية الاشورية في نهايات القرن السابع قبل الميلاد . ولقد دون هؤلاء ما كان لمثل هذه الملابس وبعض مكملاتها وخاصة البسة الرأس من قوة وسيطرة نافذة وكانت تتميز بخصوصية تأثيرها بحيث جر ذلك الى تأثيرها على الاعداء واصبحت بالنتيجة مؤثرة نفسيا على المجتمع ككل (الشكل ــ ٣) .



شكل ــ ٣

جانب من زخارف حجرة حدود (كودورو) مصنوعة من حجر البازلت : تصور ملكا اشوريا يقف امام تاج الاله المزين بعدة ازواج من القرون علامة ورمز الالوهية . ويبدو التاج على منصة مزينة بالشجرة المقدسة .

بتطور اقتصاديات رجال الدين وخاصة كبارهم من الكهنة سـواء في المعابد السومرية او في معابد الفترات اللاحقة حدث الاسراف في البذخ على مظهرهم الخارجي بشكل يبدو مبالغا فيه • وقد تجلى ذلك في ألبسة الملوك ورجال الدين وكانت تلك المظاهر وعدتهـا ورموزهـا مرتبطة بمفاهيمهـم الخاصة بالكون والدين وحتى السحر • ولقد وضع بعض من الالهة فـي العراق القديم رموزا تشرف على عدة المظهر الخارجي عندهم ، مثل « شمش ، او أدد •••••• ياسيد هذا الثوب » •

ان العديد من ملابس تماثيل الالهة والملـوك وبعض الموسرين مـن الكهنة والافراد من السومريين توصف بانها كانت مزينة بحلي كثيرة ويذكر عن اربعةعشر نوعا من اشكال الالبسةالخاصة بأداء الطقوس الدينية •ويذكرعن المعاطف المصنوعة من الكتان ذات اللون الابيض البراق ، وبعضها ملـون باللون الاحمر وتذكر زنة واحدة من هذه المعاطف مع الحلي المزينة لهـا بأنها تقرب من ثلاثة كيلو غرامات •

والجدير بالذكر هو ما كان للمظهر الخارجي الخاص برجال الديـن من السومريين من اهمية ، فقد لبسوا الملابس البيضاء والسـوداء وكان بعضها من الكتان ولها بريق وضاء ، ومثل هذه الازيـاء كانـت تستخدم بشـكل خاص خـلال الاحتفالات الدينية • ولقد استخدموا الملابس الملونة بألوان متعددة وكانت مثل هذه الملابس معروفة ايضا من قبـل العلمـاء والمفكرين من السومريين ، الذين قيل عنهم انهم ذوو علم بأسـرار السـماء والارض فأمتهنوا العرافة والتنبؤ بالغيـب وسـمي هـؤلاء احيانا اسياد المراسيم الخاصة بكل السماء والارض وتميزت ملابسهم بانهـا ملابـس طاهـرة •

والمعروف ان مدينة اريدو ومعابدها كانت من أقدس الاماكن الدينية

عند السومريين وعند التجمعات السكانية التالية في وادي الرافدين من البابليين والاشوريين . وتذكر الكتابات المسمارية بان الكاهن الكبير في هذه المدينة هو ابن الارض وانه ولد في معبد السماء وانه نزع ملابسه المنسوجة من الكتان ووضع على جسده بدلا عنها ثوبا خاصا بأقامة طقس ديني يتعلق بصلوات خاصة بشفاء المرضى وانه وضع فوق هذا الثوب ثوبا اخر من الكتان الابيض « النظيف » فصّل بشكل يغطيه من الرأس حتى القدمين وان بعض الكهنة اتخذوا من هذا الثوب المصنوع من قماش الكتان الذي صبغ باللون الاحمر في مناسبات عديدة وكان مثل هذا اللون يعتبر عند السومريين وغيرهم من سكان وادي الرافدين رمزا لطرد الارواح الشريرة :

« الثوب الاحمر ، المسمى عندهم نخلابتو (nakhlaptu)
المخيف ، لبسته ضدك ووضعته على جسدي
المقدس ، ولبست ثوبا اخر احمر اللون مليئا
بالرعب » .

زينة المظهر الخارجي

لذلك كانت ملابس الالهة والملوك في وادي الرافدين عموما مزدحمة احيانا بوحدات زخرفية وتطريزية اضافة الى عناصر تجميلية تكون في العادة من الذهب او الاحجار الكريمة ، ويذكر احد النصوص البابلية ان الثوب الاحتفالي الخاص بالالهة نانا بلغ وزنه مايعادل احد عشر ونصف كيلوغرام مع الزينة المتكونة من ٧٠٠ وردة من الذهب . وترد تعابير عديدة في النصوص السومرية والبابلية والكشية عند ذكر الملابس الذهبية الخاصة بتماثيل الالهة ويراد بذلك الملابس المزينة بقطع الذهب على شكل الاوراد والنجوم والدوائر الاسطوانية وتلك التي على اشكال مربعة .

وتذكر النصوص ملبوسا سومريا كان مخصصا لسيدة مدينة الوركاء انه كان مجملا بـ ٧٠٣ قطعة من نجمات من الذهب و ٦٨٨ حلية اخرى •

وقيل ان كمية من الذهب المائل الى اللون الاحمر تعادل حوالـــي اربعة كيلو غرامات كانت مخصصة لعمل زينة لقطعتين من الملابس الاحتفالية الخاصة بالأله البابلي مردوخ وزوجته •

وترد احيانا اشارات الى زينة اطـراف الملابس المخصصـة للالهـة والمصنوعة من الذهب علـى شكل اوراد • فقد استخدم تزيين لحواشـي الملابس المصنوعة مـن تركيبات مـن الخيوط الملونـة الداخلة في تطريـز حواشي الملابس •

اضافة الى كل ذلك كانت موضوعات كاملة مؤدات بالتطريز تزيـن ملابس الاشوريين والبابليين ومن ذلك موضوع او شكل الشجرة المقدسة وهي عبارة عن شكل للنخلة في الغالب مؤدى بشكل واضح او طبيعـي وفي احيان اخرى بشكل محور •

الاحزمـــة

في العادة يستخدم الحزام لشـد القميص الى الجسـم من وسـطه ولكنه استخدم ايضا لحمل لوازم معينة او عدد وادوات حربية •

وكما ذكرنا فانه فيوادي الرافدين كانرمزا لاولقطعة ملبوسةعلىالجسم واعتبر حزام الالهة عشتار لباسا مقدسا وكان يقدم قربانا الى الالهة • ومعظم الاحزمة التي نجدها في المنحوتات في وادي الرافدين التي تزين المظهر الخارجي الخاص بالالهة والملوك كانت مجملة بوحدات زخرفية واحيانا نجدها مصنوعة من مواد اولية متنوعة كما تشير الى ذلـك النصوص المكتوبـة ، وذكـرت النصوص الكتان والصوف لصنع الاحزمة بالدرجة الرئيسية كما استخدمت

الاحزمة الجلدية ويرد في نص سومري ذكر عن الاحزمة الجلدية المصفحة وذكر عن تعليق ختم اسطواني بالحزام •

اضيف للحزام في احيان كثيرة نطاق على شكل شريط عريض فوق الحزام لحمل السيوف ويتخذ هذا النطاق ايضا صفة الزينة وخاصة عندما يوصل الى مافوق الكتف كالوشاح • كما تتدلى منه احيانا بعض الشرائط التي تصل في عددها الى الثلاثة •

المواد الاولية المستخدمة في صناعة الملابس وانواعها

كان نسيج الكتان من اهم الاقمشة التي استخدمها السومريون منذ عهودهم الاولى • وكان استخدام مثل هذه الانسجة من هذا القماش مقتصرا اول الامر على ملابس تماثيل الالهة والحكام والبعض من الكهنة •

وخلال مراسيم الطقوس الدينية الخاصة بوضع الملابس المنسوجة من نبات الكتان على تماثيل الالهة في المعابد السومرية يرد ذكر ارتدائها من قبل البعض من هؤلاء الكهنة ايضا •

وفي تعابير تفصيلية في الكتابات المسمارية السومرية يرد ذكر افتتاح كبير الكهنة الاحتفال بالعام الجديد وذلك بحضور تمثال الاله بيل والالهة بيلتي لأزاحة الستارة المصنوعة من الكتان والتي تفصل بين تمثال الاله والحضور من المتعبدين والكهنة وغيرهم •

ويجرى افتتاح كل يوم من ايام الاحتفال التالية بنفس العملية ومن المحتمل ازاحة ملابس الكاهن السومري الكبير وبعض الكهنة لملابسهم المصنوعة من الكتان ايضا وظهورهم عراة ايضا في مثل هذا الاحتفال •

وكان القماش المصنوع من الكتان يستخدم ايضا في صناعة بعض الملابس وفي زينة الرأس الخاصة بالملوك السومريين بشكل خاص اضافة

الى استخدامه لملابسهم • لقد عرف عن المدينة اريدو انها كانت مركز النسيج في وادي الرافدين كذلك عرفت مراكز النسيج الاخرى في مدينة اور ومنهـا المتخصصة في صناعة نسيج الكتان وصناعة الملابس ومثل هذه الورشات كانت تابعة اداريا واقتصاديا الى المعبد • وكان الملك السومري جميل بـ سن يمتلك ورشات خاصة لعمل النسيج والحياكة وصناعة الملابس، ومن قطع الملابس هذه ما كان يسمى بأسمه • ويذكر ايضا ان بعض الخيوط من الصوف الملون كان يخلط مع خيوط الكتان •

كذلك وجدت مصانع محلية صغيرة خاصة بالعوائل تنتج الملابس حسب الطلب وكان حضور المرأة واضحا في مثل هذه المصانع الصغيرة، وذكر ان بعضهن تخصص بتطريز الملابس •

لقد عرف نسيج الكتان المستخدم في صناعة الملابس من قبل السومريين والاكديـين والبابليـين والاشـوريين • وكذلـك اسـتخدمت الاصواف كمـواد اوليـة فـي صـناعة المـلابس بجميـع انواعهـا ودرجاتهـا والوانهـا اضـافة الـى شـعر الماعـز وشـعر الغزلان • يـرد ذكـر كميات الاصواف التي كان يستحصل عليها بعد عمليات الجز وفي مواسـم معينة ومنها ماكان يجمع خلال حفلات الجز الجماعية •

لقد كانت معرفة سكان وادي الرافدين بنوعيات الاصوافه واصـول تصنيعها كبيرة وذلك بفعل ذكرهم لخواص الصوف وتمييزهم للانواع الجيدة التي يستحصل عليها من الخراف الصغيرة وكيف ان صوف الحمـل في اول عملية جز يشابه الحرير •

وكان الملك يشارك رجال المعابد من الكهنة في الاشراف المباشر فـي احوال عديدة على عمليات جز صوف الاغنام • والمعروف ان مردود مثل هذه الاصواف من الناحية الاقتصادية كان رئيسيا اضافة الى المنتوج منـه مـن

الانسجة والملابس • وتذكر النصوص الواردة من المدن السومرية احيانـا كميات الاصواف المخصصة لعمليات النسيج • وتصل الى مايعادل عدة الاف من الاطنان وحصل ذلك في مدينة اور وحدها • كما تذكر ارقاما عــن اعداد كبيرة من الماعز والضأن التي كانت تربى من اجل اصوافها وشعرها بالدرجـة الرئيسـية •

وفي الحقيقة كانت الملابس والانسجة المصنعة في وادي الرافدين معروفة في مناطق الحضارات الاخرى وكانت تجارتها لا تقتصر على داخل منطقـة وادي الرافدين بل تعدت ذلك الى ارسالها الى مناطق في الخليج العربي وحتى الى مدن اخرى في وادي السند • وتشير بذلك النصوص المدونة بالمسمارية من منتصف الالف الثالث قبل الميلاد ، فتذكر بشكل خاص تلك الملابـس المشهورة والمصنعة في مدينة لكش وتذكـر كيفية تصديرها الــى البحرين المعروفة آنذاك بتلمون او دلمون ومناطق اخرى في الهند وذلك مقابل بضائع نادرة في وادي الرافدين مثل احجار اللازورد والعقيق والعاج وانواع مــن الاخشاب ذات الروائح الطيبة •

ولقد ازدهرت واستمرت مثل هذه المبادلات التجارية خلال عصر سلالة اور الثالثة وبدايات العهد البابلي القديم •

ثم عرفت مناطق الاناضول بأستيرادها للملابس الاكديـة والبابليـة والاشورية وعلى نطاق واسع وفيما بعد عرفت مناطق ايران وسوريا وفلسطين بأستيرادها للمصنع والمطرز من الملابس الرافدية وخاصة البابلية التي كانت مشهورة بدقة تطريزها وحبكة صناعتها •

عرف القطن والحرير من المواد الاولية المستخدمة في صناعة الانسـجة والملابس ولكن يبدو ان معرفة سكان وادي الرافدين لهذين العنصرين المهمين كانت متأخـرة •

فالقطن في النسيج كان معروفا في الهند ويذكر عن نص من منتصف الالف الثاني قبل الميلاد يتضمن قطعة من نسيج القطن استخدمت في موضوع مقايضـة .

وفي مصر كانت زراعة القطن معروفة في عصورها القديمة المتأخرة ويبدو ان زراعته عرفت اولا في السودان وكان اول امره على شكل نبات وحشي . ومن المرجح ان تكون معرفة البابليين للقطن وطريقة زراعته جاءت خلال علاقاتهم التجارية مع مصر ولقد عرفه الاشوريون والمصريون القدماء في تعابيرهم المكتوبة بانه « الشجرة التي تحمل الصوف » .

وكانت معرفة الاشوريين بزراعته في القرن الثامن قبل الميلاد حيث يفتخر الملك الاشوري سنحاريب بأنه هو الذي جلب الى بلده الشجرة التي تحمل الصوف ونسج نتاجها من اجل عمل الملابس . اضافة الى تحضير الملابس بالحياكة وتحضير قطع النسيج عرف السومريون والاكديون والبابليون والاشوريون خياطة الملابس وعرف الخياط بالأكدية بأنه خياط الانسجة والاقمشة ووظيفته كانت تتركز في خياطة هذه الانسجة والاقمشة بشكل تصبح فيه قطعة الملابس مناسبة لشكل الجسم وتتناسب مع موضوع ومضمون القطعـة .

ويبدو ان وضع مثل هؤلاء الحرفيين من الخياطين وغيرهم من النساجين وحتى العديد من الفنانين كان متردیا من الناحيتين الاجتماعية والاقتصادية وتتوضح اوضاعهم احيانا وهم يباعون ويشترون . ومع ذلك يشاد بالبعض منهم في حال تمكنه من انجاز انتاج جيد ومتميز ونجد احيانا اهداء الخياط ثوبا لقاء قيامه بأنجاز مجموعة من الملابس وذلك كأجرة ومكافأة له . وترد اشارة عن اجرة خياط في قانون اشنونا بأنه اذا انجز ثوبا يساوي مايعادل اربعين غراما من الفضة فأن اجرته تكون مايعادل ثمانية غرامات من الفضة

واذا انجز الخياط ثوبا يساوي مايعادل ٨٠ غراما من الفضة تكون اجرته ستة عشر غراما من الفضة ٠ وكانت اجرة الخياطين في الفترات اللاحقة وخاصة خلال عصر الامبراطورية الاشورية اكثر من ذلك بكثير ٠ وحيث كانت مثل هذه المهنة منظمة في شكل نفهم منه وجود رب او مرشد للصنعة « اسطة » كما هو الحال في وجود مثل هذا المنصب بالنسبة للنساجين ٠

اما عن الألوان المستخدمة في الملابس فالمعروف عن سكان وادي الرافدين بشكل خاص انهم عرفوا العديد من الألوان التي استخرجوها من مصادر متنوعة ٠ والمعروف ان جمال النسيج لا يكون بأتقان نسجه وجودة موادة الاولية بل يضاف الى ذلك مايصاحبه من جودة الالوان واساليب تنفيذها ومدى ثباتها ٠

وهناك رموز لمعظم الالوان التي استخدمها سكان وادي الرافدين في ملابسهم وعلى انسجتهم المصنوعة من الكتان والصوف وشعر الماعز والغزلان والقطن هذا الى جانب ارتباط العديد من هذه الالوان المستخدمة بمفاهيم دينية وبتقاليد خاصة معروفة عندهم ولقد ظلت بعض هذه المفاهيم متوارثة حتى اليوم ٠

وفي احوال نادرة نفذ الحرفيون في وادي الرافدين رسوما دهنية على الانسجة بدل صبغها واستخدمت في هذه الحالة خلطات لونية ذات اصول مختلفة ومنها ذات اصول عضوية وحيوانية ومنها مساحيق ملونة وكانت هذه الالوان تنفذ على الانسجة بعد خلطها بمواد مثبتة كالشب ٠ اما الالوان الشائعة في الملابس في وادي الرافدين عموما فهي اللون الازرق بأطيافه المتعددة وكان اهم مصدر للحصول على مثل هذا اللون هو حجر اللازورد اضافة الى نبات النيلج او نبات النيل ٠

وعرفوا اللون الزجاجي المستخرج من املاح النحاس والقلي اما

الاشوريون فكانوا ايضا يستخرجونه من كاربونات النحاس القاعدية ذات اللـون الأزرق •

عرف سكان وادي الرافدين ايضا ومنذ زمن السومريين اللون الازرق والمخضر او الرمـادي ، وتوصل السومريون الى استحداث اللـون الرمـادي كذلك وذلك من خلال برم الخيوط البيضاء اللون مع الخيوط ذات اللـون الاسود وعرف مثل هذه العملية سكان وادي الرافدين الآخرون واشير اليها بالأصطلاح الاكدي اسيپو •

وعرفت الصبغة الذهبية على النسيج السومري والبابلـي والاشوري ويشير ذلك في الواقع الى صبغة ذات لون ذهبي يراد بها تشبيه لمعان اللون الأزرق بلمعـان الذهب •

لقد استخدم اللون الازرق بأطياف متعددة منه في صبغات اخرى مزينة لقطع الاثاث والحلي والاحزمة والستائر • وفي نص طريف يرجع الى عهـد الملك البابلي نبوخذ نصر يتضمن النسب الخاصة بتحضير صبغة نسيج :

« مايعادل ١٥٠٠ غرام من خلاصة القرمز (صـبغة زرقـاء) ومقدار ما يعادل ٨٠ غراماً من الفضة و ٢٥٠ غراما من زيت الآس ومقدار ٤٠ غرامـا من الفضة » • وميز الاشوريون الخلطة الزرقاء المنفذة على الانسجة عن تلك التي تستخدم في التزجيج او الطلاء •

ومثل هذه الملابس المصبوغة باللون الأزرق واحيانا يكون مائلا الـى الاخضر ، هي من ملابس الافراد الاعتياديين التي يلبسونها يوميا وهنـاك اشارة الى ان النساء كن يلبسن الثياب اليومية المصبوغة باللون البنفسجي ـ الاخضـر •

اما اللون الاحمر وبأطيافه العديدة فأن سكان وادي الرافدين تمكنـوا من اقتناء اطياف عديدة له وكان اللون الاحمر عندهم رمزا لطـرد الارواح

الشريرة والمرض واستخدموا الاقمشة الحمراء اللون القوية بأشعاعها لتدثير وتغطية المتوفى • كذلك رمز اللون الاحمر الى القوة الجسدية والنشاط وعرف انه اللون الذي يرمز الى الحرب والثورة ولقد تعدى ارتباط اللون الاحمر عند الاشوريين الى استعماله في العلاجات النفسية ويذكر اللون الاحمر في مناسبات عديدة مع اللون الازرق •

وتذكر انواع مختلفة من الأصول النباتية والمعدنية للحصول على اللون الاحمر عند البابليين والاشوريين اضافة الى حصولهم على اطياف منه من اصول حيوانية ومن ذلك ديدان الاشجار ومنها دودة القز او القرمز ومنه استخرجوا اللون المعروف بالقرمزي ويسمى ايضا بالاحمر القاني • وعرف الاشوريون استخلاص اطياف اللون الاحمر وخاصة اللون الوردي والاحمر المصفر وهو لون الذهب •

ولقد عرف البابليون والاشوريون اللون الارجواني واستخدموه كلون يدل على الرفعة والقوة واستخدموا اطيافه العديدة، واطيبها الى نفوسهم كانت مجموعة الاطياف المائلة الى الاحمر • كذلك عرف السومريون اللون الارجواني وبأطياف عديدة منه •

لقد لعب الفينيقيون دورا هاما في تزويد سكان وادي الرافدين بالصبغة الضرورية والرئيسية للحصول على اللون الارجواني وذلك من القواقع الخاصة التي اشتهرت في سواحل صور بشكل خاص •

اما عن الصبغات التي تدرج ضمن اللون الاصفر فنعرف منها أطيافاً ودرجات مختلفة ، بعضها كان يستخرج من نبات الزعفران والكركم •

لقد عرفت مثل هذه الصبغة من اللون الاصفر واطيافه منذ زمن السومريين وعرف من اطيافه اللون الاصفر المائل الى اللون البرتقالي وميز السومريون وبشكل واضح بين اللون الاخضر والاصفر في تعابيرهم •

اضافة الى اللون الاصفر بأطيافه واللون الاخضر المستخدمين من قبل سكان وادي الرافدين فأنهم استخدموا اللون الابيض للملابس المصنوعة في الغالب من الكتان واللون الاسود . والملاحظ هنا ان اللون الاسود في وادي الرافدين لم يكن يرمز الى الحزن . ويرد ذكر استخدامه على شكل خيوط تستخدم لوضعها على او حول الرأس او رقبة الاطفال المرضى للتخلص من بعض الاوجاع الجسمية ويأتي ذكر الانسجة المصنوعة باللون الاسود مع ذكر الانسجة البيضاء .

ملابس الالهة والملوك البابليين والاشوريين

يتقارب المظهر الخارجي العام للبابليين مع الاشوريين ما عدا كون المظاهر العامة للالهة والملوك والبعض من مراتب رجال الدين تتميز عند الاشوريين بأزدحام في تطريز القطع الملبوسة واستخدام العديد من القطع المضافة الى الملابس ومن ذلك القلائد والاقراط والأساور وعدة البسة الرأس اضافة الى الاحزمة بأنواعها المختلفة وما يحمله الملوك من رموز واسلحة ومع ذلك فالمظهر الخارجي لهما يتميز بالنسبة للرجال بما في ذلك الالهة والملوك ورجال الدين بأتخاذ القميص كوحدة اساسية . ويكون هذا القميص طويلا الى حد كاحل القدمين او قصيرا الى مافوق الركبتين بالنسبة للاشوريين خاصة .

ثم تعرف القطعة الرئيسية الاخرى وهي القباء او المعطف الذي يوضع عادة فوق القميص مباشرة . والقباء او المعطف لم يلبسه الا الالهة والملوك ولم يلبسه العامة من الناس سواء اكانوا رجالا ام نساء .

ولم يظهر المعطف في وادي الرافدين قبل الالف الاول قبل الميلاد وبداية من هذه الفترة شاع استخدامه من قبل الاشوريين على نطاق واسع ومن ثم من قبل البابليين . وكان هذا اللباس في العادة طويلا ومفتوحا من اسفل الجزء

الامامي او من الجانبين او من جهة واحدة فقط ، وفي العادة تكون نهاياتـه مشرشبة او مزينة بأهداب مكونة من تقس خيوط النسيج ومعقودة في وسطها .

وما يميز المعاطف الملكية عن تلك الخاصة بملابس تماثيل الالهـة ان الاولى تكون عند الاشوريين خاصة مزينة الصدر بتطريزات بارزة توضح مشاهد مزدحمة من الموضوعات الزخرفية التي كانت مألوفة في الفن التشكيلي عندهم وتكون مثل هذه الموضوعات منفذة بخيوط بارزة وظاهرة (الشكل ــ ٤) .

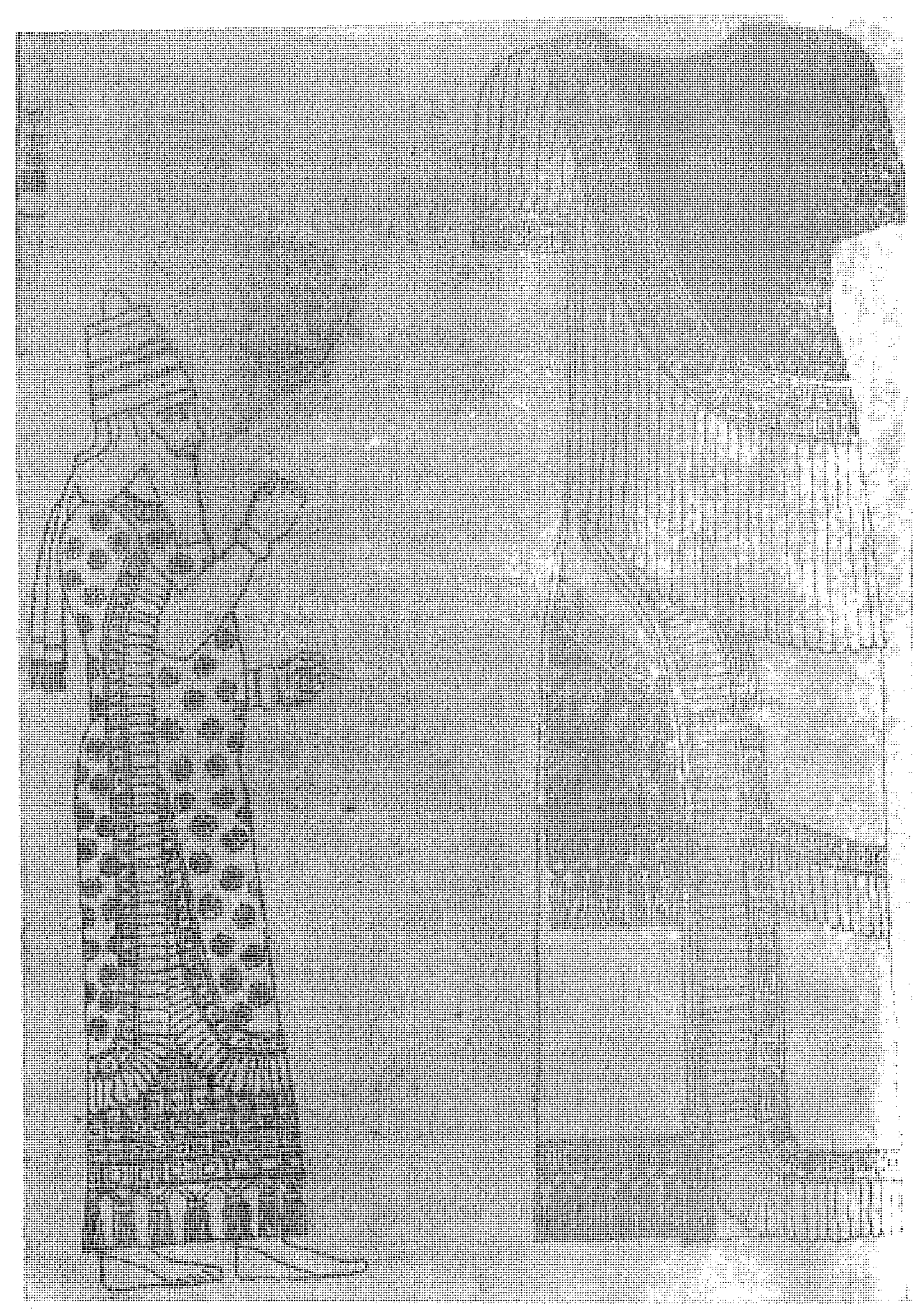
واستخدمت خيوط مصنوعة من الذهب والفضة احيانا اضافة الى قطع من الاحجار الكريمة في ابراز مثل هذه الموضوعات .

اما الكتابات المسمارية فتؤكد اتخاذ مثل هذا المعطف كلباس اضـافي فوق القميص عند الالهة . ومما يؤيد ذلك مشاهد الالهة عشتار ويرد ذكره في مثل هذه الكتابات الوثائقية الرئيسية منذ نهايات الالف الثالث قبل الميلاد .

ومما يرد في وصف المظهر الخارجي الخاص للرجل السومري المتكامل وهو كلكامش انه كان يلبس ملابس مغطاة بمعطف فوق شال .

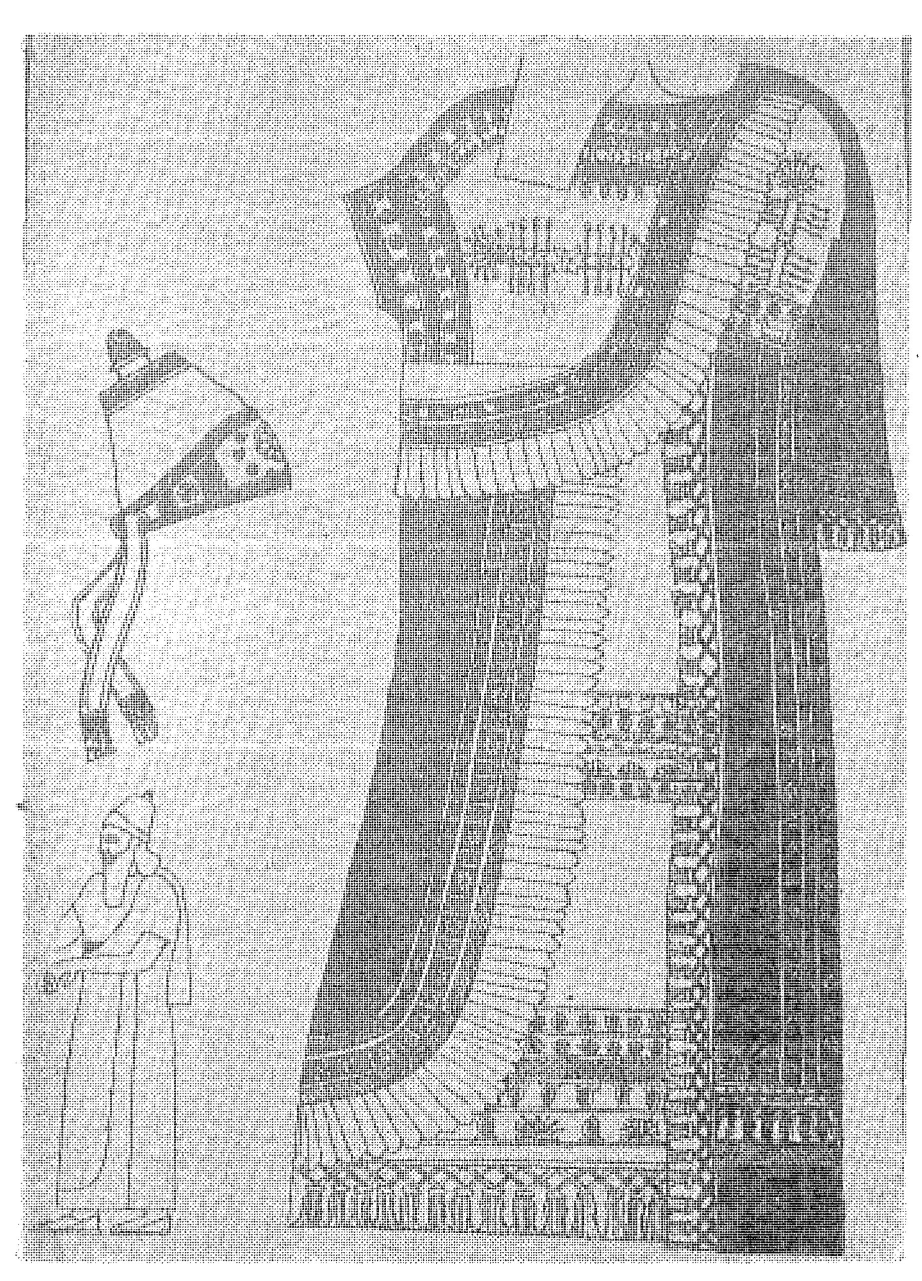
ويرد من المواصفات الخاصة بالملابس المكرسة للالهة والملوك ما يجب ارتداؤه في مناسبات خاصة وتكون هذه مزينة بالذهب او الفضة . ويكون اتخاذها واجباً في مثل هذه المناسبات ومثل هذا العرف الطقوسي يبدو انـه كان مألوفاً منذ الفترة السومرية في عصرها الذهبي اي منذ حـدود نهايات الالف الثاني قبل الميلاد تقريبا .

ولقد كان ارتداء الملوك من الاشوريين والبابليين لمثـل هذا الشـكل المجسم لملوكيتهم رمزا لحيازتهم العناصر الالهية ورمزا للارتباط غير المباشر معها وبنفس المفهوم امكانية تقمص الملك لمنصب الكاهن الاعلى وامتيازاته . ولقد كانت مثل هذه القطعة اللباسية معروفة عند السومريين والاكديين ايضا .



شكل ــ ٤

١ ــ نماذج من المعاطف الملكية الآشورية



شـكل ــ ٤

٢ ــ نماذج من المعاطف الملكية الآشورية

كما كان معروفا ارتباط اللمعان الخاص بالمظهر الخارجي بالنسبة لمظاهر الالهة والملوك وكبار الكهنة مع الاعتقادات السائدة آنذاك . وليس بغريب ارتباط ذلك مع لمعان الكواكب والنجوم . ونضيف الى ذلك في هذه المناسبة اتخاذ بعض الكهنة لألبسة خاصة اريد بها طرد الارواح الشريرة ومعالجة بعض الامراض النفسية ومن ذلك اتخاذهم لأردية تشبه فروة الاسد او شكل الاسماك ولقد عرف مثل هذه الالبسة الغريبة سكان وادي الرافدين منذ عهد السومريين .

وفي ضمن الاحتفالات الدينية ترد اشارات الى قيام الملك بنفسه بتقديم الطعام الى الالهة ويذكر انه كان يلبس الملابس البيضاء من اجل اتمام مثل هذا الطقس وفي نص آخر يرد مايتضمن رجاءاً للملك الاشوري بأرسال ملابسه الى محل الاحتفال لتلاوة الشعائر والطقوس الدينية عليها . ان مثل هذه النصوص وغيرها تشير كما هو واضح الى الأهمية المعلقة على المظهر الخارجي عند البابليين والاشوريين . وكانت بعض الملابس تعتبر رمزا للوراثة والعرش .

ونجد معلومات شيقة من عهد الملك البابلي نابو ابلا ايدين من مدينة سپار البابلية يذكر فيها تمديده لأيام الاحتفالات الخاصة بالملابس خلال عمل الطقوس الدينية لتعظيم الاله شمش .

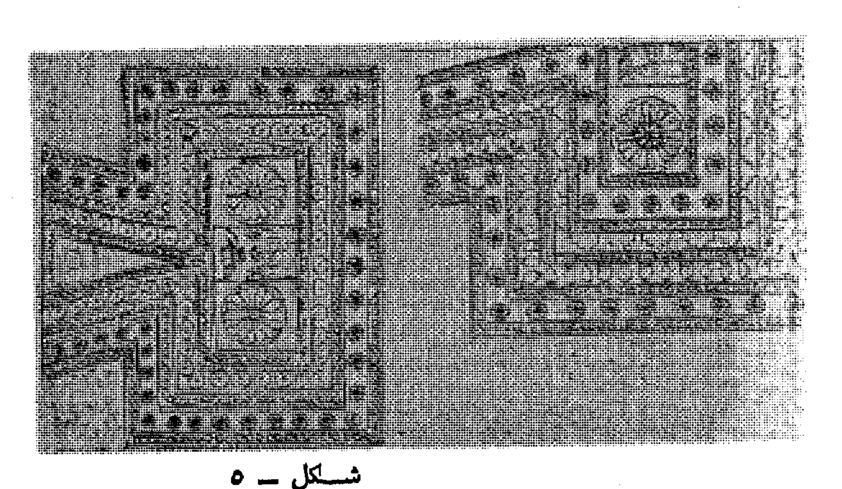
ويرد مثلاً انه يجب لبس ملابس من نوعيات معينة بأسمائها في الايام المخصصة لذلك وانه كانت هناك قطع من الملابس الجديدة تخصص في مثل هذه المناسبات لتماثيل الالهة .

وفي بعض الطقوس الدينية كان على الملك ارتداء قطع الملابس الخشنة البسيطة وكانت تعتبر من ملابس التوبة والغفران .

وكانت بعض ازياء الملوك من الاشوريين مطرزة ومزخرفة بدقة متناهية .
ومثل هذه الملابس كان يتخذها الملوك حتى في رحلات الصيد او الحرب او التنزه • ومن المشاهد المشغولة بدقة مانجدها من نماذج صنعت للملك الآشوري آشور بانيبال حيث طرزت الأقسام العلوية من ثوبه بمجموعة من الحقول تبدو واضحة بينها زهرة اللوتس والزهرة الاشورية وهي زهرة الربيع اللؤلؤية (الشكل ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩) •

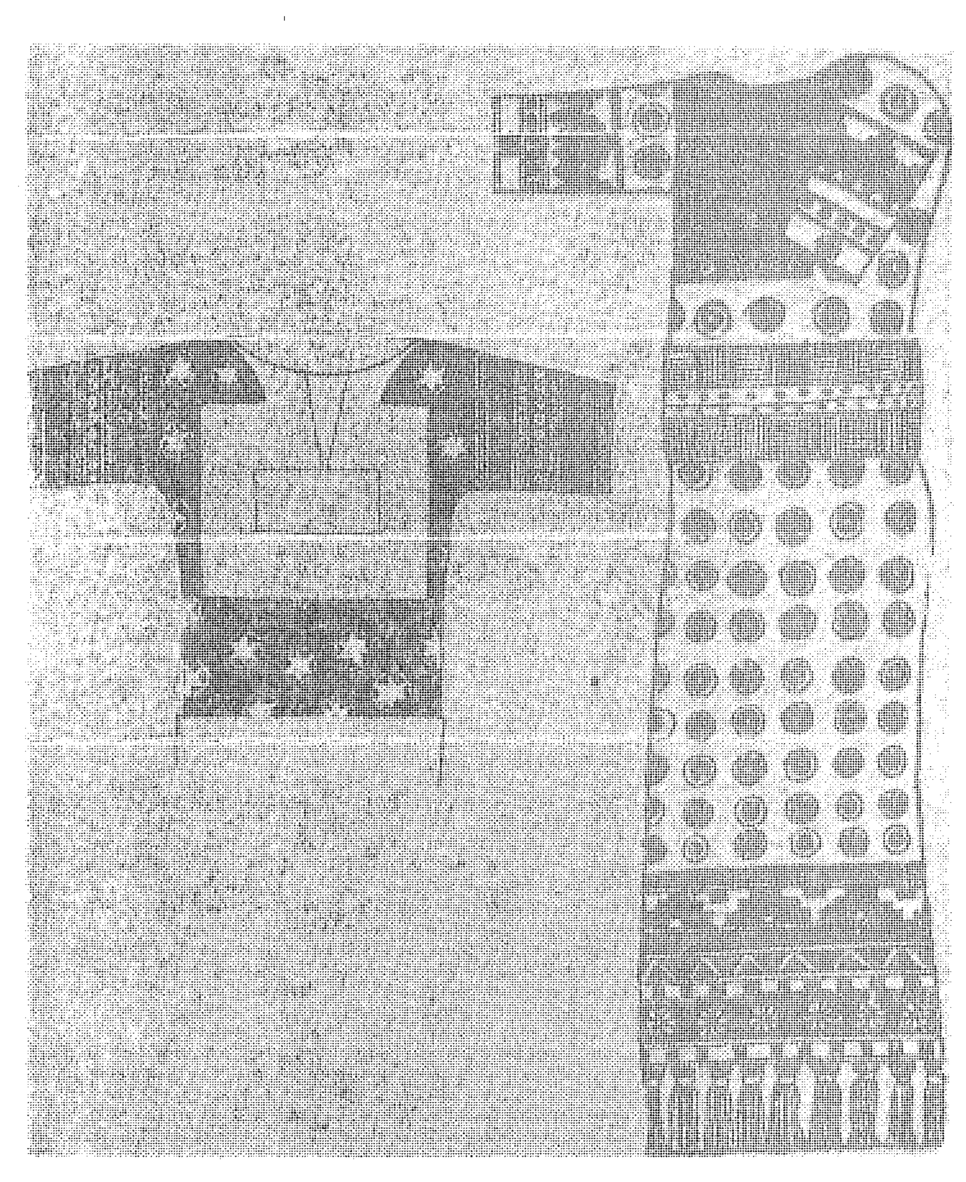
البسة الرأس

تشخص اول شارة توضع على الرأس رمزاً للزعامة ومثل هذا الرمز عرف منذ الالف الثامن قبل الميلاد في وادي الرافدين • وتختلف مثل هذه الشارة عن العلامات الاخرى التي كانت توضع على الرؤوس خلال الاحتفالات الخاصة كالمراسم الخاصة بالزواج التي من الممكن ان تكون عبارة عن زينة قوامها جزء من نبات اخضر يوضع على الرأس •

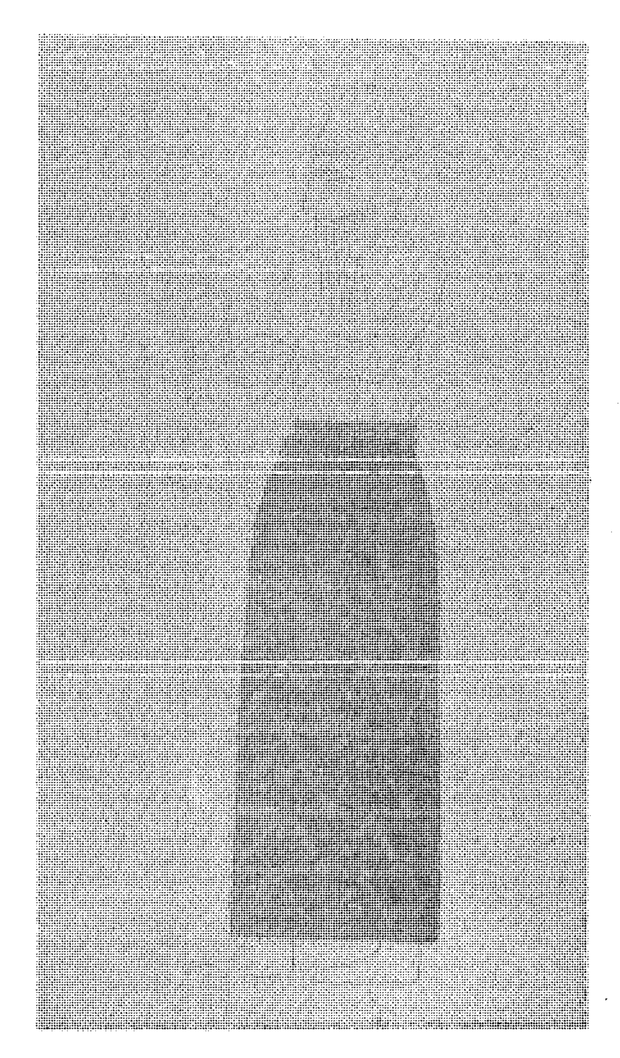


شكل ــ ٥

نماذج من ملابس الملك آشوربانيبال والزخارف المزينة عليها

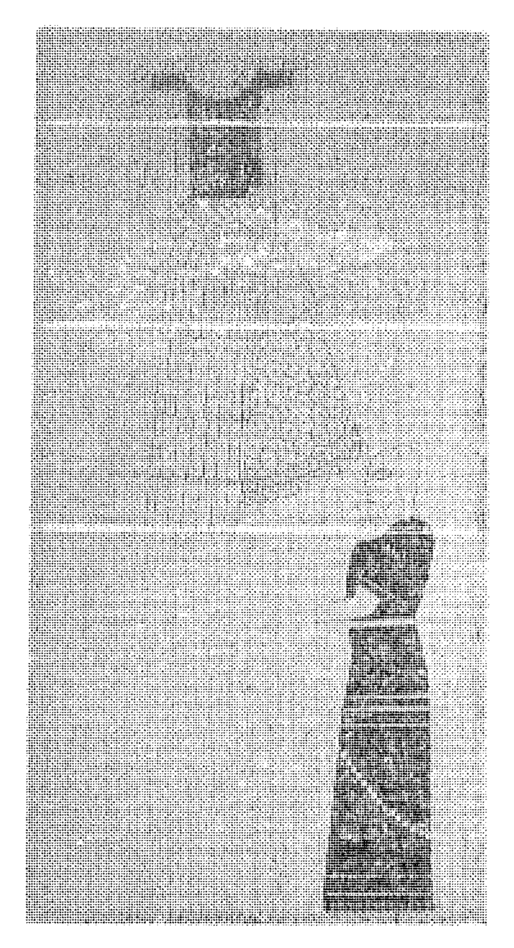


شكل ـ ٥
نمـاذج من ملابس الملك آشور بانيبال



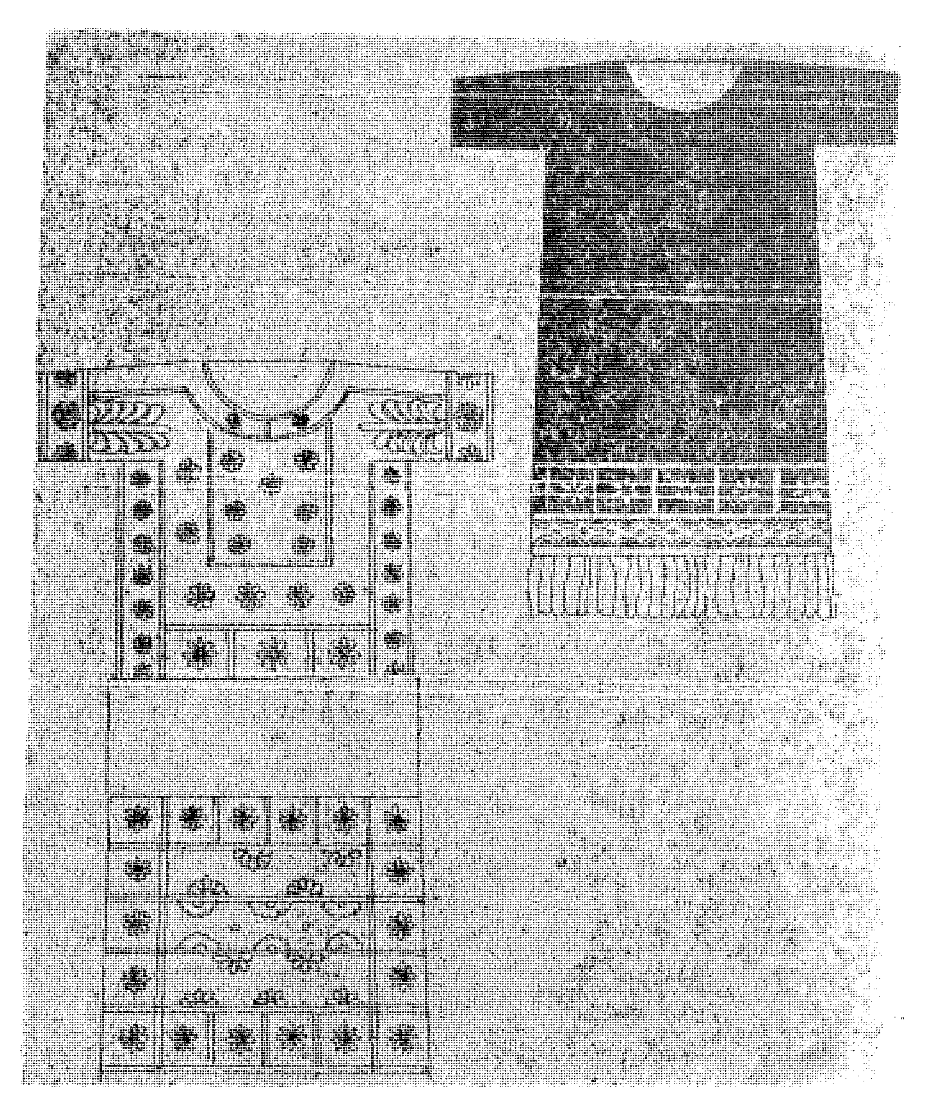
شكل ـ ٦

ملابس كاهن من الفترة البابلية الحديثة



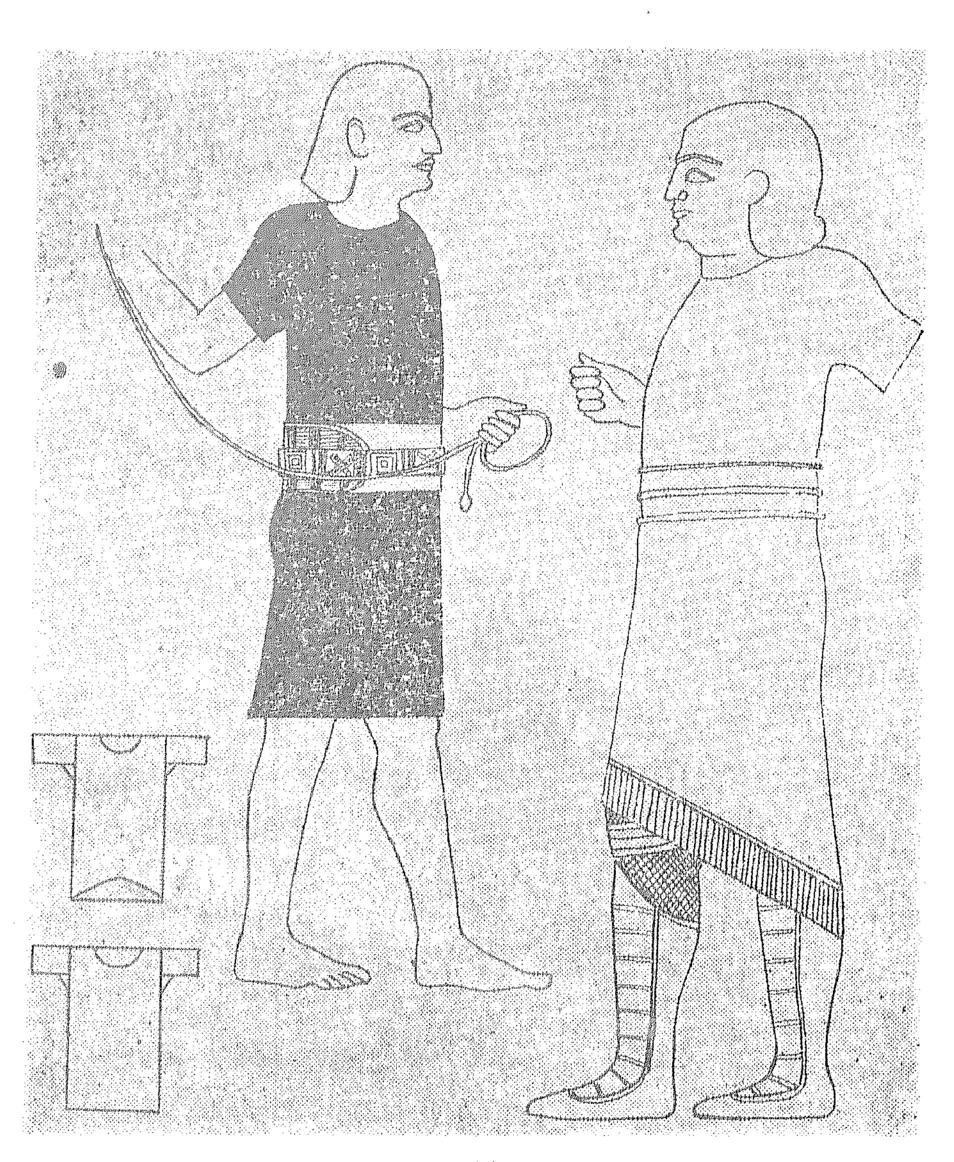
شــكل ــ ٧

ملابس رجالية من الفترة البابلية الحديثة



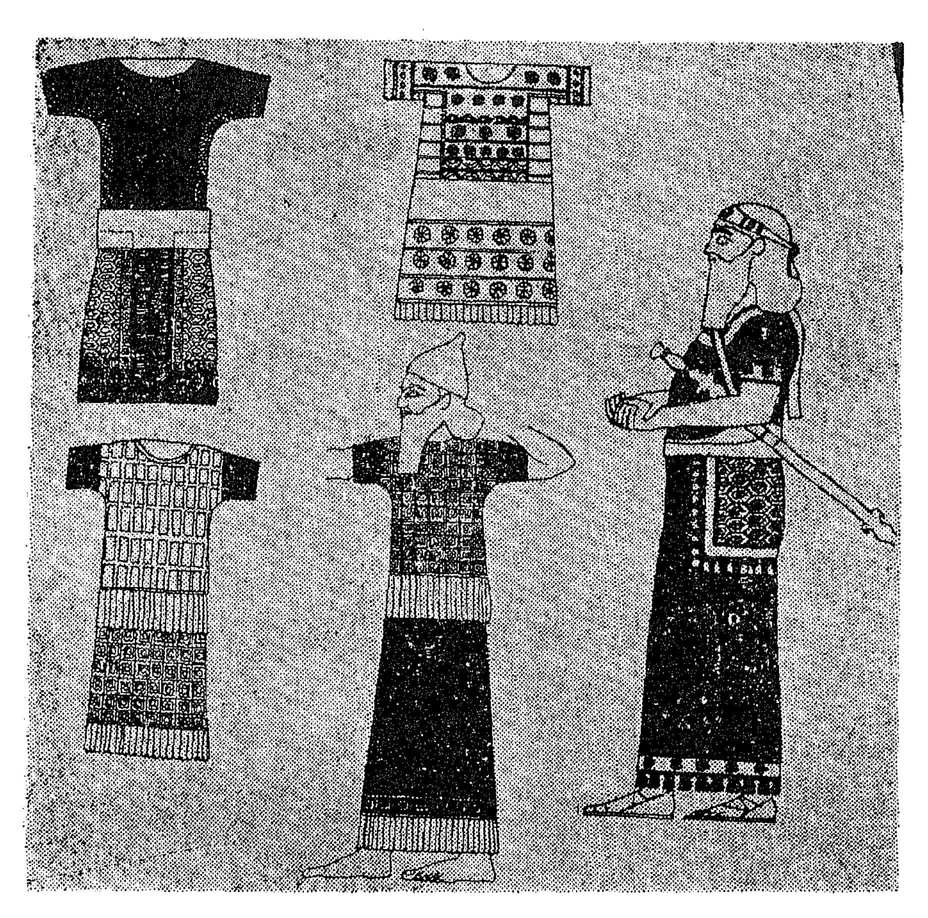
شـكل ــ ٨

نماذج من الملابس الآشورية الباذخـة



شكل — ٩

١ — نماذج من ملابس المحاربين الآشوريين



شــكل ــ ٩

٢ ــ نماذج من ملابس المحاربين الآشوريين.

وبموجب المفاهيم المعروفة عند سكان وادي الرافدين نعرف ان مجمع الالهة في السماء هو الذي وضع اول الامر المظهر الخارجي للملوكية والاحتفالات الخاصة بها وارتباط ذلك بصورة مباشرة او غير مباشرة بالاصول الالهية المعبودة • وكانت رموز الملكية حسب الاساطير المدونة بالمسمارية قد وضعت في احتفال خاص في السماء امام كبير الالهة المعروف آنو • ومن ضمن هذه

الرموز الصولجان والتاج • ولقد تم نشر الفضيلة الالهية بوساطة هذيـــن الرمزين ، ونعرف ان الرموز الخاصة بالملوكية تميز مابين الالهة الخالدين عن البشر غير الخالدين بما في ذلك من هم من اصل الهي •

وكان تاج ولباس الرأس المقدس الموضوع على رأس الملك لبت ــ عشتار مــن قبــل الالـــه انكـــي رمـــزاً لشـــخص انكـــي حســـب الاســـطورة المعروفة ، ونفس الحالة تلاحظ على كل تيجان والبسة الرأس التي كان يمارسها كبير الكهنة ويضعها على رؤوس الملوك حين تتويجهم فهي اذن تيجان والبسة وزينة للرأس خاصة في الاصل بالالهة •

ويقارن التاج الملكي بلمعان واشعاع الالهة وكان الالـــه سن وهو اله القمـــر ، معروفا بأنه اله التاج وضيائه النابع من القمر وهو يرمز الى تاج الملك والملوكية •

وعندما يكون القمر هلالاً يبدو انه اتخذ شكلاً مشابهاً لذلك وهـــو شكل معبودهم اله القمر الذي وصف بأنه « ثور صغير السن ، قوى ، ذو قرون صلدة» والمعروف انالقرون رموز الالوهية التيتوحيبالاشعة المنبعثة من القمر•ان التاج اذن كانيرمز اليكل القوة الالهية والبشرية والمعروف ان سيدة التاج هي نن ــ مين ــ نا مثلا ، ومثل هذا الذكر يشير بدون ادنى شكالى اهمية لباس الرأس علىتاج مقرن لانه كان رمزا لعمل قرابين وطقوس خاصة فكان السومريون يقدمون اربعة ارغفة من الخبز امام تاج الاله آنو في مدينة الوركاء السومرية •

.وتبدو البسة الرأس خلال عصر مسيلم والعصر الاكدي لدى الملـــوك شبيهة بألبسة الرأس التي يمثلها غطـــاء الرأس السومري المعـــروف والمزين لرأس مشكلامدخ المصنوع من الذهب والذي عثر عليه في المقبرة الملكية في

أور ، ويبدو كأنه شعر متمـوج ومقسـم الى ضفائر دائرية مشدودة باكليل وبخصلة من الشعر مثبتة في الاعلى •

ونجد شعر النساء من هذه الفترة التي تتوسط الفترة التي تفصل بـين العصر السومري الاول والعصر السومري الذهبي الثاني الذي يبدأ في نهاية الالـف الثالث ق•م وهـو ايضـا يـبدو متموجـا ومزينـا في معظـم الاحـوال بعمـة مـدورة تشـبه العصـابة السـميكة • وتبـدو مثل هـذه العمة بشكل اكثر طولاً وتشبه الدنيـة المحززة علـى شـكل حقول دائرية مزينة لرأس الملك الاكدي نرام ـ سن •

كذلك تبدو اجمل نماذج تصفيف الشعر للرجال من الفترة الاكدية في شكـل زينـة رأس الملـك الاكـدي سرجـون أو زينـة رأس حفيـده نرام ـ سن السـابق الذكر ، ويعتبـر مثل هذا الشكل نموذجيا في اسلوب تصفيف الشعر في هذه الفترة والتي تظهر الواقع البدوي الرجولي للفرد من خلال شعر لحيته وشعر رأسه وتقاطيع وجهه البدوية الاصيلة •

واسلوب تصفيف الشعر نجده يؤطر الجبهة وهو مؤلف من ثلاثة عناصر احدها فوق الاخر ، هذا اضافة الى الشريط الذي يشكل قطاعات دائريـة واضافة الى شكل الاكليل المنبسط ، وفوق ذلك كله ضفيرة من شعر ملتف حول الرأس يستدق بأتجاه الجبهة •

وبشكل مفارق نجد ان خصلة الشعر الغزيرة على الرقبة ضفرت في شكل يشبه الحصيرة المحاكة ، وقد قسمت اللحية الطويلة المدببة الى ثلاثة اجـزاء ، وحورت بحيث تبدو متموجة ومرتبة بشكل متناظر •

ومن الفترة التالية لفترة الاكديين وهي فترة السومريين في عهدهم التالي وهو العصر الذهبي السومري (٢١١٢ ـ ٢٠٠٤ ق•م) ، تلاحـظ ابـدع نماذج البسة الرأس للحكام في هذه الفترة في تماثيل حاكم مدينـة لكش ،

كوديا ، الذي كان حاكما ورعاً متدينا اصلاحيا واستمر حكمه قرابة اربعين عاما ويبدو احيانا حليق شعر الرأس بشكل كلي ، وقد يكون ذلك استكمالاً لحضور ديني او طقوسي معين •

ويبـدو احيانا اخرى وهـو يضع على رأسه لفة من القماش مدورة ومزينة بوحدات زخرفية تقارب في شكلها وزخرفتها لفة العمامة العراقيـة المعروفة ، ويبدو ان مثل هذه العمامة مألوفة ايضا في نماذج تماثيل ملـوك سورية وبعض ملوك مصر القديمة من فترات مقاربة • كذلك يبدو لبـاس رأس الملك يارم ــ لم في شمال سورية مثل البسة الرأس المعروفة ايضا عند الاشوريين فهو عبارة عن لفة من القماش تحيط بالرأس وتربط من الخلف •

وفي عهد ابن كوديا وهو اورننكرصو ، الذي حكم في نفس المدينـة لكش ، يلاحظ اختلاف زينة الرأس للحكام لتصبح عبارة عن شكل الطاقية (العرقجين) السميك القماش المزخرف بوحدات تقرب من شكل الحلزون مكررة ايضا على كل قطعة القماش الملفوفة على الرأس •

ان مثل هذه النماذج من فترة حكم سلالة اور الثالثة السومرية تشبه تقريبا نفس البسة الرأس من مدينة ماري (تل الحريري) والتي تعتبر من ضمن الأقاليم المتأثرة بالحضارة العراقية القديمة وحيث نجد ان البسة الرأس تشبه في اصالتها تلك المألوفة في وادي الرافدين ، اذ نجـد العصابة المنبسطة المشدودة على الرأس بحيث تشد وتلم الشعر بصورة منظمة او مرتبة بأتقان •

وكان لباس الرأس بالنسبة للآشوريين في مضامينه تقريبا غير منفصل عن نفس المضامين الاصلية عند السومريين والأكديين والبابليين ولكن اختلاف اشكاله ارتبط بطبيعة الحال مع الواقع الجديد للامبراطورية الآشورية التي امتدت بنفوذها وعلاقاتها مع الشعوب العديدة في مناطق آسيا الصغرى ومناطق في اواسط وشمال الجزيرة العربية واخرى تمتد على طول الحدود الداخلـة

في الاراضي الايرانية اليوم اضافة الى امتداداتها الغربية في سوريا وفلسطين وقبرص وحتى الاجزاء الجنوبية من مصر • يزاد على كل ذلك اضطرارهم للوصول الى مناطق عديدة في الاقاليم المعروفة آنذاك في شمال شرق امبراطوريتهم القومية • ولقد استمر الاخذ بأعتبار القرون وشكلها الظاهر رمز الألوهية وكان التاج الملوكي ايضا رمزا للحضور الالهي على الارض • يضاف الى هذا المفهوم ان اللمعان والضوء الذي تثيره اشكال مثل هذه الرموز الالهية كان من عناصر الالوهية والملوكية معاً •

ولقد بالغ الآشوريون والبابليون ايضا في استخدام العناصر التزيينية في البسة الرأس وخاصة بالنسبة للالهة والملوك • فاتخذوا من الاحجار الكريمة واللماعة ومن قطع المعادن الثمينة وحدات رئيسية في تحلية مظاهر رؤوسهم •

ولم تكن مثل هذه التزيينات منفصلة عن مفاهيمهم الخاصة بالعلاقة مع المعبودات الرئيسية عندهم • والشرائط المدلاة من تيجان الالهة والملوك كانت ايضا ترمز الى مدلولات دينية •

ويعرف اسم العصابة او العمة الاشورية في اللغة الاكدية بلفظ يقارب اللفظ العربي المعروف وهو اگولوم agulum وهو العقال او ربطة الرأس المألوفة عند عرب اليوم •

والمعروف ان الملوك والامراء من الاشوريين كانوا يتخذون اساليب في تصفيف شعرهم واساليب اخرى في زينة رؤوسهم تتناسب مع مواضعهم ومراتبهم السياسية والحربية والاجتماعية •

كان الملوك منهم يعقصون شعرهم الى الخلف ويشدونه من الاعلى بعصابة مزينة بأعداد وانواع من قطع المعدن الثمين • ويبدو ان مراتب المحاربين الكبار كانوا يميزون بعدد هذه الوحدات من القطع المعدنية المخيطة على العصابة •

وكانت ملابس الوزراء والخواص من قادة الجيش قريبة في مظهرها من ملابس رأس الملوك ماعدا الشارات ونوعية الاقمشة المستخدمة في ذلك بصورة تجعل المظهر العام للباس الرأس عندهم مميزا عن الذين اكثر واكبر مسؤولية منهم (الشكل ــ ١٠) •

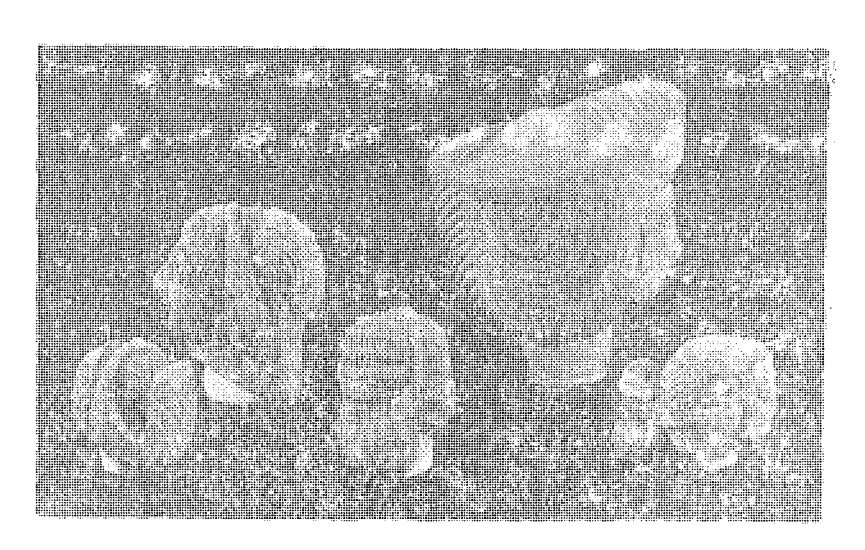
ويذكر نص مدون من العهد البابلي القديم ٣٢ وردة من الذهب بينها أربع وردات كبيرة منها واحدة خصصت لتوضع على الجبهة ويذكر تسلمها من احد المتخصصين بصناعة واشتغال الجلود مما يشير الى كون مثل هذا اللباس المخصص للرأس كان مصنوعا من الجلد •

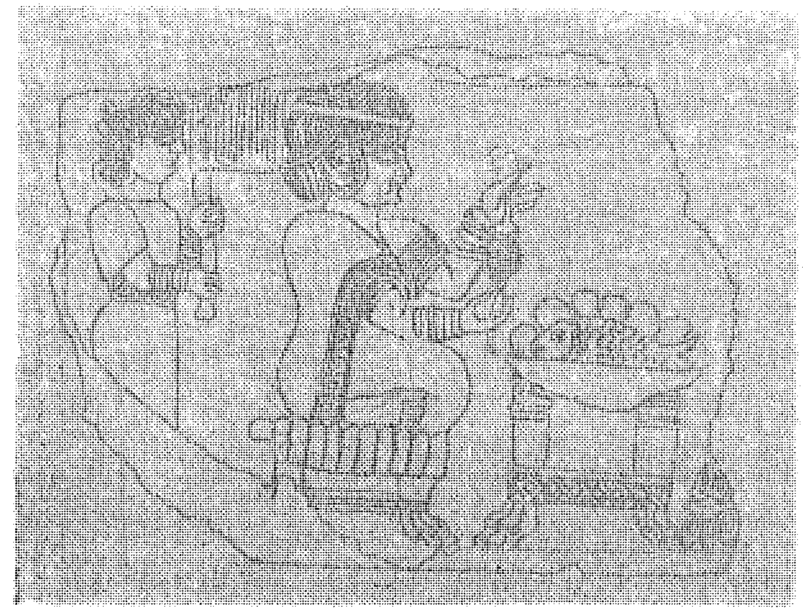
ويتميز لباس رأس النساء من الاشوريات والبابليات بكونه غير معقد الزينة والملاحظ ان ظهور المرأة وشكلها عند الاشوريين والبابليين خلال الفترة المتأخرة كان نادرا • ونعرف عن تاج والدة الملك الاشوري اسرحدون انه يشبه تاج الملكة اشور شرات زوجة الملك الاشوري آشور بانيبال • وماعدا لباس رأس هاتين الملكتين فأن رؤوس الوصيفات وحاشية الملكات من النساء كن يبدين مجردات من أية زينة للشعر ماعدا تصفيفة مألوفة حتى اليوم واحيانا نجد ذكرا في المصادر المسمارية لتلوينه او صبغه باللون الاصفر• وكان على السيدات المتزوجات والفتيات اللائي ينتمين الى آباء احرار ارتداء عباءة تسفر عن الوجه فقط عند الخروج الى الشارع وعلى الأماء ان نظل سافرة والا تضع العباءة على رأسها •

٥.

ويبدو الملوك البابليون القدماء في الغالب في اردية ذات حواش مزدوجة واطراف مدورة احيانا ويلبسون قبعات رأس بيضوية تمتاز بطولها المميز ويميزون عن اشكال الالهة احيانا بـ (التيجان المقرنة) •

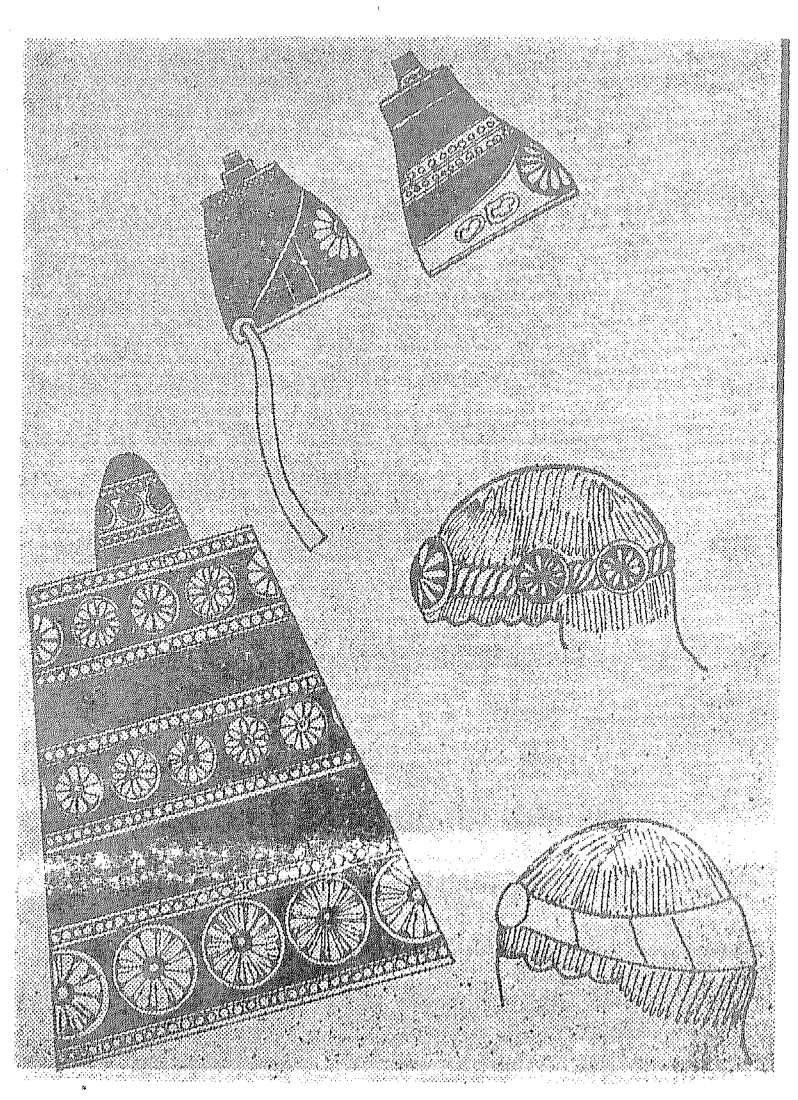
ان الحواشي المهدبة والمشرشبة تبدو في لباس الآخرين من غير الملوك خلال هذه الفترة بما في ذلك النساء والرجال من عامة الناس •





شكل ــ ١٠

٢ ــ نماذج من البسة الرأس وبعض اساليب تصفيف الشعر من العراق القديم



شكل ـ ١٠

٢ ـ نماذج من البسة الراس عند الاشوريين

ويبدو حمورابي بلباس رأس تتميز منه لحيته المقسمة الى جزء نـازل على الذقن واخر على الصدر وتبدو قبعته ذات حاشية مدورة تقارب ما سبقته من قبعات كوديا واورنمو ، حيث تدع نصف شعر رقبته وأذنه ظاهـرا .

ملابس القـدم

عرف السومريون الصنادل المصنوعة من الجلـد وكذلك الاحذيـة المصنوعة من نفس المادة والتي تكون في العادة مزودة بشرائط جلدية تصـل الى مادون الركبتين .

لقد تميزت هذه الاحذية بأنواع مختلفة فهناك الاحذيـة البسيطة او العادية وهي من ألبسة القدم اليومية كنعل الجلد المشدود الى القدم بعـدة اشرطة جلدية . وهناك نوع من الاحذية السومرية المتميزة بكونها مدببة من الامام ومعقوفة الى الاعلى قليلا ويبدو كلكامش نفسه منتعلاً مثل هـذا الحـذاء .

ولقد تأثر العيلاميون بمثل هذه التقليعات فنجد ملكهم شوشيناك ينتعل زوجاً من الاحذية ذات الاشرطة ويبدو اسفل الحذاء سميكا واصبح القدم الكبيرة مارة في حلقة جلدية والنعل مشدود بأشرطة جلدية رئيسية تتصـلة فيها اشرطة ثانوية مشدودة على القدم وتصل الى مافوق القدم بقليل .

ويبدو الملك الاكدي نرام ـ سن ينتعل صندلا مسطحا وهو قريـب الشبه الى الصنادل المستخدمة حاليا ، ونعل صندل نرام ـ سن يبدو متصلا بأشرطة تمر بين اصابع القدم وتشد الى الرجل في اعلى كعبها واسفل عظـم الكاحـل .

استخدم سكان وادي الرافدين ايضا كعبا اضافيا اضيف الى النعـل الرئيسي المسطح ويتميز هؤلاء عن اليهود ذوى الاحذية المغلوقة على كـل القدم التي تصل الى مافوق الكاحل .

وتبدو الاحذية البابلية باذخة مثل الاشورية وتميزت بالنوعيات الجيدة منها للافراد من الطبقة الحاكمة والموسرين من سراة البابليين والاشوريين .

وتذكر النصوص المسمارية في بدايات العهد البابلي القديم كمية من الصوف المشوط وجلد الخروف لصناعة زوج من الاحذية ويبدو ان بعض الخيوط المستخدمة في تطريز الحذاء الملكي البابلي كانت تعمل ملونة من الصوف او الكتان ، وكذلك يبدو ان بطانة الاحذية كانت من الكتان او الصوف، او كليهما معا . وتذكر النصوص الصوف المشوط وكمية من الكتان والجلد كرست لعمل صنادل ملكية .

ولقد تميزت الاحذية الاشورية بكونها متنوعة ، وتوضح الكتابات المسمارية جانبا من انواعها واساليب صناعتها اضافة الى مشاهدتنا لها في المنحوتات العديدة والرسوم الجدارية الملونة .

ان الاحذية الاشورية كانت مستخدمة من قبل الطبقات الغنية بما في ذلك الطبقة الحاكمة وبعض مراتب الجيش العليا ، ويبدو البعض من افراد الجيش حفاة الاقدام احيانا .

وتبدو الاحذية الاشورية متطورة ومزينة بعناصر زخرفية باذخة وتشد الاحذية الاشورية الى القدم بواسطة اشرطة تمرر بحلقات جلدية هذا اضافة الى الحلقة الجلدية التي تسمح بمرور ابهام القدم ، والحلقة الاخيرة تكون احيانا مزينة بقطعة من المعدن الثمين .

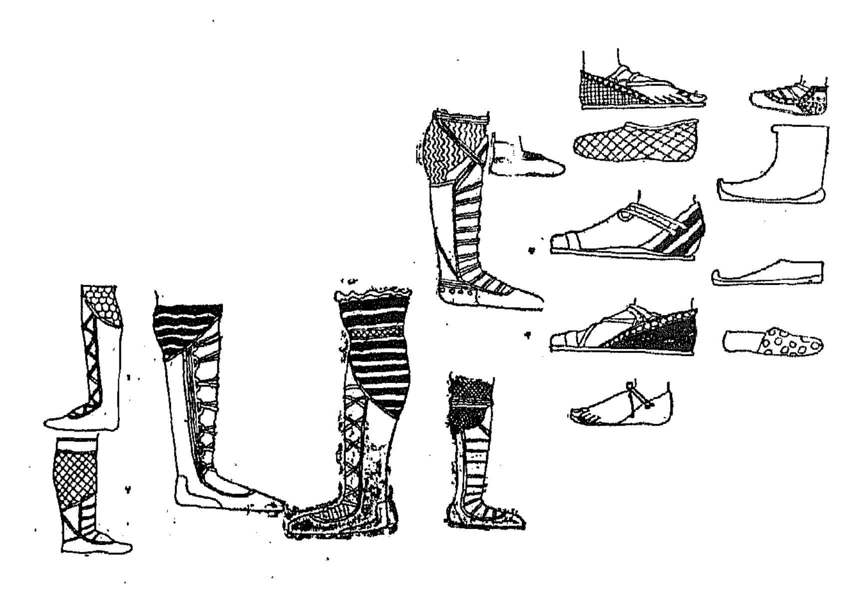
كذلك ابدع الحرفيون من الاشوريين والبابليين في تلوين جلود الاحذية وتزيينها بقطع معدنية ثمينة واحيانا تزيينها بقطع من الاحجار الكريمة وطرز هؤلاء الحرفيون مثل هذه الاحذية احيانا بخيوط مصنوعة من جلود الماعز المدبوغ .

واستخدموا الاشرطة الملونة في تزيين العدة الحربية المصنوعة من الجلد

وخاصة الاحذية المستخدمة في الحروب والتي تتميز بكونها طويلة وتوضح الالوان المتبقية على البعض من المنحوتات الاشورية استخدام الجلود الملونة بألوان متعددة لصناعة مثل هذه الاحذية ومنها بشكل خاص اللونان الاحمر والازرق (الشكل ــ ١٠) ٠

وتوضح الكتابات المسمارية ان مكملات تزيينية للاحذية كانت توكل مهمتها الى الحرفيين المختصين بالحياكة والنساجة ٠

الى جانب الاحذية والصنادل عرف سكان وادي الرافدين والاشوريون منهم بشكل خاص الحذاء الطويل العالي الذي يصل الى اسفل الركبتين وهو مايعرف اليوم « بالبوتين » القصير الذي انتشر استخدامه من قبل الفرسان المحاربين من الاشوريين ٠ كما عرف هؤلاء الفرسان اتخاذ الجوارب التي تصل في طولها الى اعلى الساق وتشد اليه بشريط (شكل ــ ١٠)٠



شكل ــ ١٠
نماذج من ملابس القدم العراقية القديمة

ان مثل هذه الاحذية في الحقيقة كانت تسهل عمليـــة السير بســـهولة وخاصة في المناطق الجبليـــة .

وظهرت تقليعـــة جديدة لـــدى الاشوريين في عهـــد الملـــك المشهور آشور بانيبال وذلك في صناعة الاحذية ذات النعل الرقيق وخاصة في الجانب الخلفي من القدم ويغطي الجلد الحذاء من خلف القدم وجانبيه الخلفيين ايضا وتمرر الاشرطة التي تشد الحذاء الى القدم من ثقوب نفس الجلد ويجعل لها حلقات معدنية للتقوية وتشد على شكل عقدة على جانب القدم .

اما الحذاء الاشوري الاعتيادي فهو عبارة عن « صندل » يسمى باللغة الأكدية نعل Na'ul ويلفظ تقريبا بنفس التسمية العربية الحالية ويتميز بكونه ذا كعب رقيـــق .

وتتميز الاحذية الاشورية على عهد الملك الاشوري سنحاريب جد الملك آشوربانيبال بأنهـــا كانت اقـــل دقة ورشاقة ومتانة ممـــا كانت على عهـــد الملك آشوربانيبال على الرغم من كون العناصر المكملة والمزينة لها اكثر واغزر وخاصة الزينة المعمولة على شكل ورود والاشرطة المجملة للاحذية من الامام .

الحلـــــي

وكانت الحلي وصناعتها من اولى الصناعات او الحرف التي عرفهـــا الانسان وهي من القطع التي كانت ذات اهمية خاصة في حياته اليومية وهي ايضا واحدة من عناصر مظهره مثلها كمثل الملابس احيانا او مكملة لهـــا . وتشمل الحلي كل القطع التي اتخذ منها الانسان موضوعا لزينة مظهره سواء كانت مادتها من الحجارة او الصدف او المعدن وكانت هذه الانواع من قطع الحلي ذات مفاهيم متنوعة عند العراقيين القدماء فهي لا تقتصر على اتخاذهـــا عنصرا من عناصر المظهر الخارجي الجمالي بل تعدى ذلك الى علاقاتها مـــع

مفاهيم فكرية متشعبة بما فيها تلك المتعلقة بالأبهة والمظهر اللامع والمضيء ووصل الاهتمام ببعض قطع الحلي الى حد الاعتقاد بأحتوائها على قدرات اسطورية تكون فاعلة من خلال البعض من مقتنيها دون غيرهم .

وهكذا كان الاشعاع الذي تتميز به هذه القطع والذي لا يمكن اختراقه سلاحا ضد عناصر الشر ومنها الاعداء وكان تأثير مثل هذه القطع على الاخرين مرتبطاً بشخص مالكها او حاملها دون غيره .

ومن المعروف ان الدراسات الخاصة بموضوع الحلي ترتكز على ركنين اساسيين اولهما المادة الاولية والثانية اساليب صناعتها وما يرتبط بذلك من المظاهر الفنية الحسية والتقنية العلمية .

لقد كانت انتاجات الصاغة من العراقيين القدماء لانواع من قطع الحلي المخصصة لتزيين الملابس وخاصة ملابس الملوك معروفة وذات شهرة متميزة منذ زمن السومريين فبالاضافة الى انتاج الخيوط من معدني الذهب والفضة والمستخدمة في تطريز بعض قطع الاقمشة والملابس الخاصة عرفت انتاجات اخرى على شكل ورود ونجوم ودوائر ونماذج لهيئات خاصة مربعة ومعينية وعلى شكل ازهار منها زهرة عباد الشمس وزهرة الربيع اللؤلؤية .

وكانت قطع من الحلي تدفن مع الموتى في قبورهم مع مواد اخرى كالأواني والجرار واحيانا قطع من الصدف والقواقع واسنان بعض الحيوانات وقطع من الحجارة الناعمة السطوح. وكانت الموادالاولية لزينة الموتى تختلف بطبيعة الحال مع مستوياتهم الاقتصادية والاجتماعية فتوجد صفائح رقيقة جدا من الذهب المثقوب الطرفين للتعليق على الجبهة وانواع من الاحجار الثمينة تزين جيد ومعصمي المتوفى .

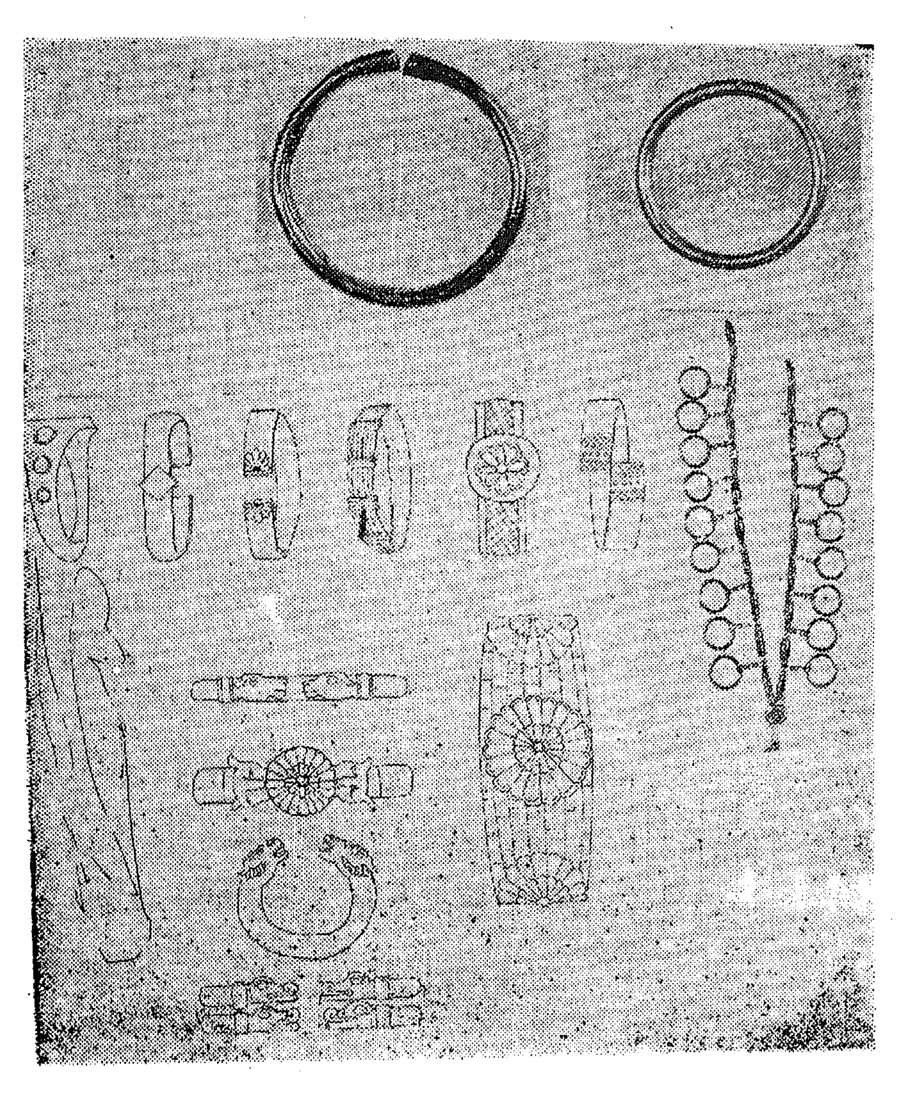
ولقد كانت الاوصاف التي تنعت بها اشكال بعض قطع الحلي مشابهة لتلك المعروفة اليوم فمنها على شكل ثمر الرمان والتين والتفاح ، ومنها

حتى على شكل مربع • كذلك توجد انواع اخرى على هيته الحيوانات ولكنها مصنوعة بصورة مصغرة وتستخدم في تشكيل دلايات واقراط واساور وخواتم •

وكانت من الاشكال الاخرى للحلي العراقية القديمة صفائح صغيرة من الذهب تتخذ على شكل ورقات لانواع مختلفة من الاشجار واستخدمت مثل هذه في زينة رؤوس النساء واحيانا في تكوين بعض مفردات قلائدهن • وكانت مثل هذه الورقات الذهبية تزين بخطوط بارزة ونقوش غائرة احيانا وتكون احيانا مطروقة • ومن المعروف ان القلائد والاطواق كانت اكثر قطع الحلي شيوعاً بين النساء ، وتعرف انواع عديدة منها تذكر في الكتابات المسمارية هذا اضافة الى العديد من النماذج التي تم العثور عليها في المقابر بشكل خاص وتتوفر نماذج اخرى تبدو واضحة على المنحوتات (الاشكال ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤) •

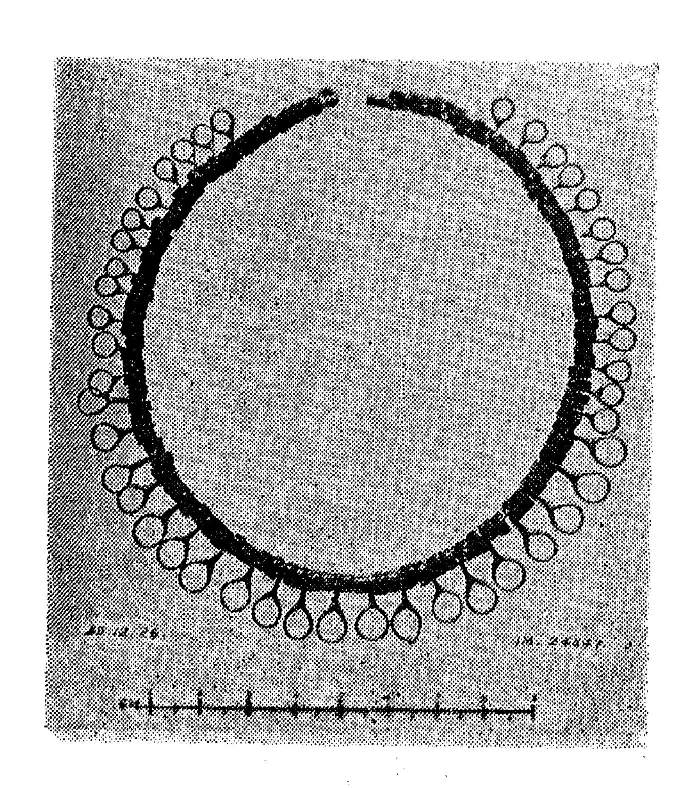
ومن نماذج القلائد النسائية تلك المصنوعة من قطع من الحجارة الثمينة وقطع اخرى من الذهب منظومة بصورة متناسقة ومنسجمة توحي برفعة الذوق والحس بجمال الاشياء وتثمين الانواع النادرة من الاحجار مثلما هو الحال عندنا اليوم حيث تميز من انواع هذه الحجارة المستخدمة في قبور الموسرات من السومريات مثلا انواع اللازورد والعقيق بأنواعه وخاصة الاحمر ومانسميه اليوم بالسليماني الذي يتخالط فيه اللون الاسود الشائع مع قليل من الابيض •

ويوصف مظهر المعبودة عشتار قبل ان تنزل الى عالم الاموات بأنها كانت تتزين بزوج من الاقراط وبقطع من الاساور وحجول تزين اعلى الكاحل•



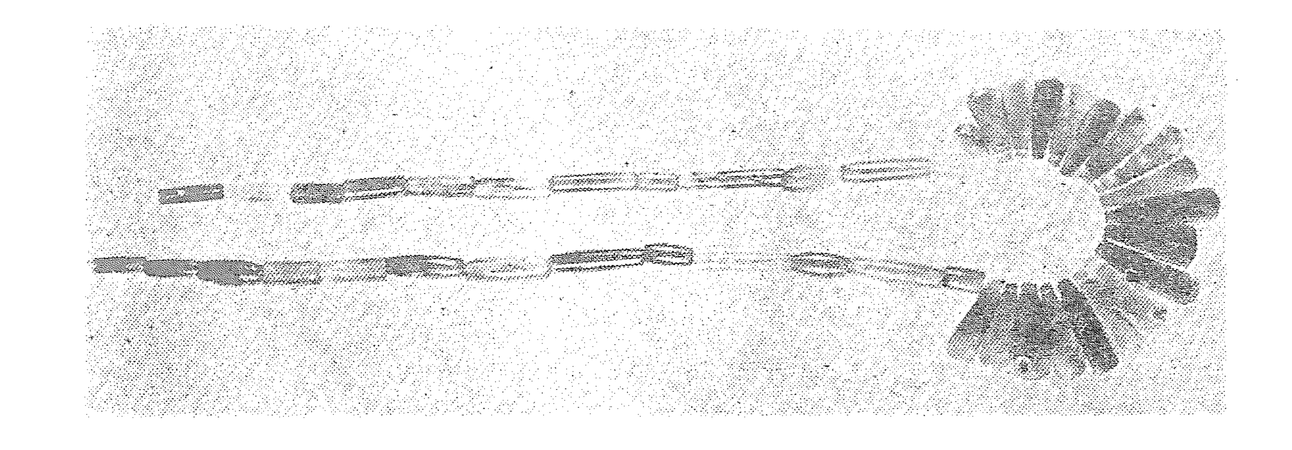
شكل ـ ١١ و ١٢ و ١٣

١ ـ نماذج متنوعة من القلائد والاساور والاطواق المستخدمة في العراق القديـ

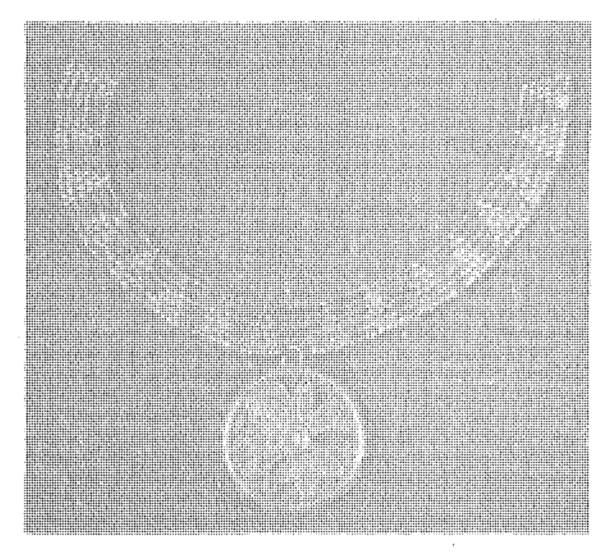


شكل ـ ١١ و ١٢ و ١٣

٢ ـ نماذج متنوعة من حلي العراق القديم

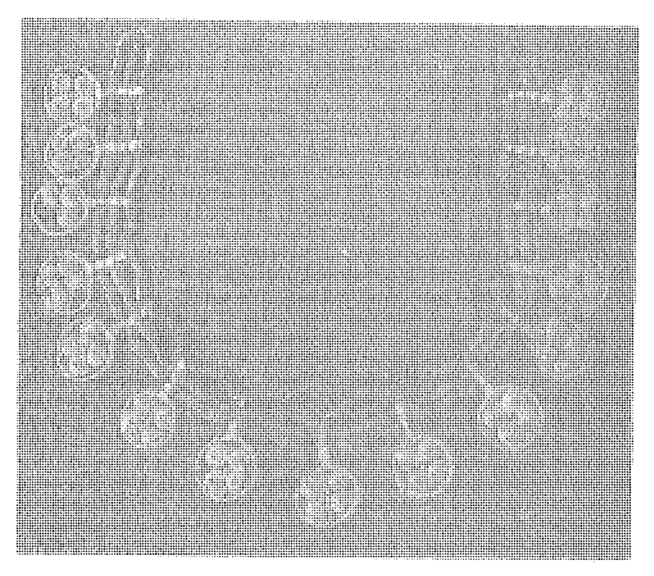


شكل ـ ١١ و ١٢ و ١٣
٣ ـ نماذج من حلي العراق القـديم



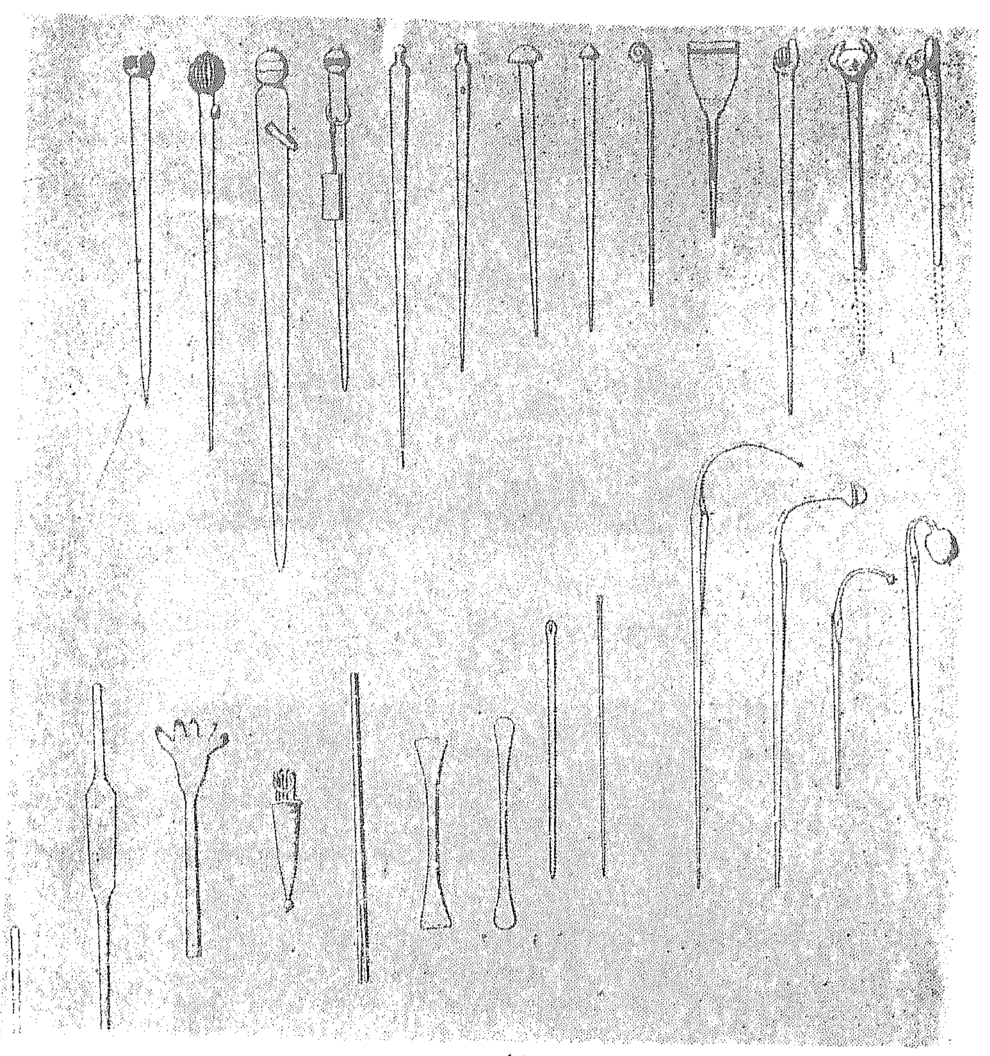
شكل ـ ١١ و ١٢ و ١٣

٤ ـ نماذج من حلـي العراق القديم



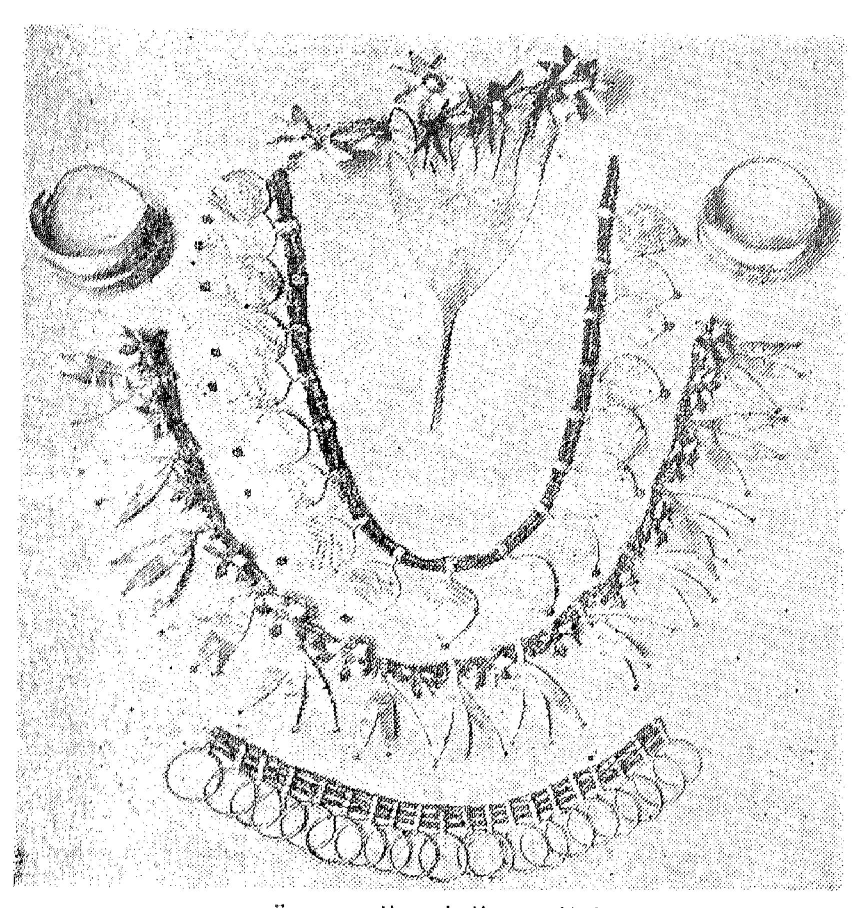
شكل ـ ١١ و ١٢ و ١٣

٥ ـ نماذج من حلي العراق القديم



شـكل ــ ١٤
نماذج من الدبابيس والقطع المعدنية الاخرى المستخدمة في زينة المظهر الخارجي في العراق القديم

والجدير بالملاحظة ان البعض من الرجال ومنهم الملوك والامراء كانوا ايضا يتزينون بالقلائد والاقراط والاساور والمحابس ، وتوضح لنا تفاصيل المنحوتات الآشورية نماذج متنوعة من كل منها .



نماذج من الحلـي السـومرية

الملابس والحلي عند اهل الحضر
وعرب مرحلة ما قبل الاسلام

لقد كانت استمرارية العناصر الحضارية الاشورية والبابلية واضـحة لدى اللاحقين من التجمعات السكانية التي سكنت وادي الرافدين وتلك التي كانت قريبة منهم ٠ ولقد تبنى اهل الحضر وقبلهـم الاخمينيون والبارثيون عناصر ومواضيع فنية اشورية وبابلية واوصلوها الى الفترة الاسلامية وكان دور الساسانيين الذين حملوا عناصر فنية وحرفية نحو الغرب خلال توسعاتهم

السريعة مهماً واهم مايميز فنونهم آنذاك انها كانت تجمع العناصر الفنيـة للاقاليم التي هيمنوا عليها .

وهكذا كانت حضارتهم ممثلة لجانب من حلقات الوصل بين الحضارات السابقة وبين الحضارة الاسلامية ثمحضارة القرون الوسطى الاوربية فيما بعده.

وتعتمد دراسة الملابس والحلي عند اهل الحضر خاصة على المكتشف من اشكال المنحوتات والدمى وقطع النقد المصورة . وتوضح مفردات المظهر الخارجي للرجال والنساء وكذلك الحال بالنسبة لقطع الحلي استمرارية طبيعية لقطع الملابس المعروفة من الفترات السابقة وخاصة في الاقسام الشمالية من العراق وتلاحظ في تشابه الوحدات وطبيعة الالوان والمواد الاولية علاقـة واضحة بالمناخ وطبيعة الظروف الاجتماعية والدينية ... الخ .

والنوع الشائع في ملابس الرجال هو القميص الذي يصل الـى دون الركبتين ويلبس فوق سروال يكون في العادة طويلا وفضفاضاً والتنوع فـي شكل القطعتين الرئيسيتين من حيث المادة الاوليـة والوحدات الزخرفيـة ومايضاف من حلي كانت بطبيعة الحال تعتمد على المنزلة الاجتماعية والحالة الاقتصاديـة .

والملاحظ ان نوع القميص في الحضر كما هو الحال في تدمر كان يخيط من اقمشة متنوعة وكذلك الحال في بعض القمص التي كانت تحاك ، والبعض منها زين بشريطين يخاطان بشكل بارز ويكونان من قماش سميك ونفـس الشريطين كانا يزخرفان بوحدات هندسية ونباتية واحيانا بصور الالهـة . كذلك جرت عادة تزيين السروال بشرائط مشابهة ومن الوان منسجمة مـع الوان شرائط القميص .

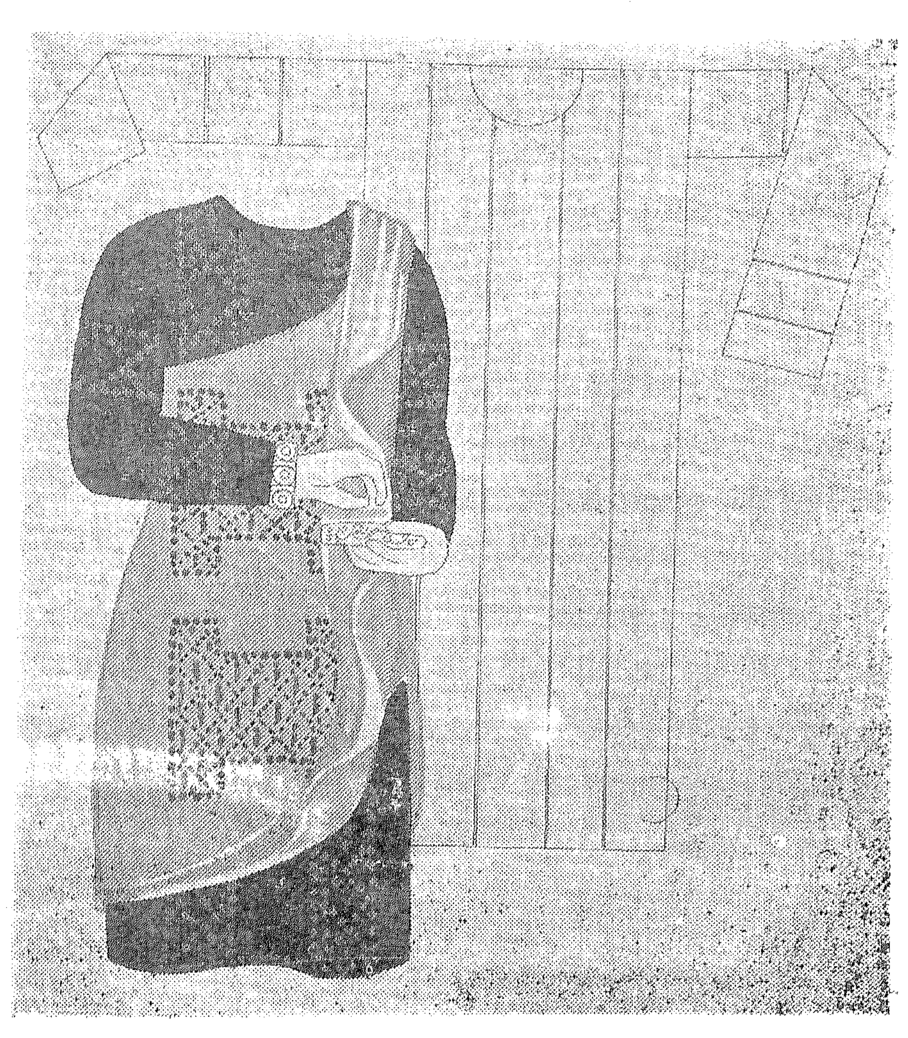
اما القميص فيكون في العادة ذا فتحة دائرية عند الرقبة وتكون اردانه طويلة وواسعة قليلا وفي الغالب تكون مزخرفة كما تبدو في المنحوتات الكثيرة وتكون في احيان نادرة خالية من اية زخارف •

ان لبس السروال كان ومايزال مألوفا في المناطق الشمالية من العـراق وشاع استخدامه عند اهل الحضر بشكله الفضفاض الواسـع ويشبه كثيرا السروال المعروف بين الاكراد • واتخذه البعض مزخرفا وتنتهي حافاته مـن الاسفل احيانا بشرائط مشبتة •

والملاحظ ان المظهر النموذجي للرجل من الحضر وكما يبدو من خلال النماذج المنحوتة التي تتميز بواقعيتها وقربها من الحقيقة يتكون من القميص والسروال والحزام الذي يكون احيانا على شكل الحياصة اضافة الى لباس القدم • ويبدو الكهنة ورجال الدين عندهم حفاة الاقدام وعـراة السيقان ويكون ذلك في الاغلب لاسباب طقوسية ودينية (الاشكال ١٦ ، ١٧ ، ١٨) •

والملاحظ ان اهل الحضر كانوا يتخذون انواعا من الاحزمة وكان الرجال اكثر استخداما لها قياسا بأستخدام النساء وكانت عبارة عن قطعـة نسـيج بسيطة عند عامة الناس وتبدو عريضة مزخرفة عند الاخرين الذين يشدونهـا الى وسط الجسم بمثبت من حلق معدنية او مزودة بقطع من الحجر الثمين • وبعض الاحزمة تكون قريبة الشكل مما نعرفه بالحياصات وهي شائعة عندهم ولاسيما الفرسان •

عرف اهل الحضر والعرب الآخرون وصولاً الى مراحل الفتح الاسلامي القباء الذي يصل الى مادون الركبتين ويكون مزودا بأردان طويلة ويلبس عادة مع السروال • والقباء عند هؤلاء يكون بمثابة الزبون العراقي وكان يطوى عند الوسط ويثبت على الجسم بحزام • وتبرز من نماذجه تلك الاحزمـة المزينة للمظهر الخارجي للالهة والملوك من اهل الحضر وشاع لبسه بعد ذلك من قبل عرب الجزيرة كلها •



شكل ـ ١٦

نموذج من الملابس الحضرية



شكل ـ ١٧
من ملابس الحضر



شكل ـ ١٨
ازياء من الحضر

ولبست النساء الرداء الفضفاض الواسع الطويل ذا الطيات ، وفي معظم الاحوال خيط من قطعة واحدة واتخذ من اقمشة ذات الوان قوية وتكـون اردان الرداء او القميص النسائي طويلة ، وفوق القميص الرئيسي لبسـت النسوة كذلك قميصا قصيرا آخر بدون اردان ٠

والجدير بالملاحظة هنا اتخاذ النساء لغطاء الرأس الذي نسميه العباءة التي كانت معروفة ومألوفة عند الآشوريين ٠ والنساء في الحضر كن يتزين بنماذج من غطاء الرأس والجسم بالعباءة بصورة يقرب مظهرهن مـن بعض النسـاء المعاصرات ٠

ولقد تم اكتشاف قطع من الملابس في مدينة دورا يروپس (الصالحية) الواقعة على نهر الفرات وامكن التعرف على نوعياتها والوانها وزخارفهـا والبعض من هذه الاقمشة وجد انها مصنوعة من القطن واخرى من الحرير ونماذج اخرى من الصوف ٠

وكانت من ملابس الرأس الشائعة الاخرى اضافة الى العباءة المقتصرة على النساء مانعرفه بالقبع او الطربوش ومن نماذجه الشكل المخروطي اضافة الى نماذج اخرى تعرف بالسدارة والاخيرة مصنوعة على الاغلب من قماش سميك ومطرز ومحلى احيانا بقطع من الحجر الثمين او بقطع من المعدن ٠

واتخذت بعض النساء عصابة لزينة الرأس تشبه العمامة وعليها كـان يتم تثبيت قطع مضافة من الحلي والكلاليب المعدنية وقطع الحجر الثمين ٠

ومن قطع الحلي المألوفة الاقراط الهلالية والحلقية والاشكال الكروية اضافة الى انواع متنوعة تزين اعناق النساء وصدورهن ومنها الاطواق والمخانق والعقود والقلائد ٠

وعرف النوع الاول الرجال والنساء ومن نماذج الاطواق الموضحـة على المنحوتات من الحضر خاصة قطع تعتبر فريدة من نوعها وتكون كبـيرة

وعلى الاغلب ذات وزن معتبر وتكون من المعادن الثمينة المزينة بقطع من الاحجار الثمينة .

والمعروف ان الطوق كان في الاصل يعتبر نوعاً من الرموز الدالة على البذخ والجاه والابهة واتخذه الملوك من الرجال والنساء ، ولقد ذكره العراقيون مصنوعا من الذهب ، وكان يجرى تعظيم المتميزين من الافراد وبالاحرى تكريمهم به .

ولقد شاع استخدام الطوق والقلائد من قبل عرب الجزيرة اسلاماً ومسيحيين ومما يذكر عن ابراهيم الخليل انه كان يضع عباءة حمراء اللون وعلى رأسه عمامة مربوطة برباط من الجلد ونساؤه كن حاملات الاولاد على ظهورهن ولابسات الخلخال في الارجل والاساور في الايدي والاقراط في الآذان والبري في الأنوف وفي أعناقهن ئلائد متنوعة .

وفي الحقيقة فأن شيوع استخدام القلائد بأنواعها كان وما يزال مألوفا عند عرب الجزيرة عموما رجالاً ونساءً . والمعروف ان صناعة الطوق هي غير صناعة العقد ففي الاول يكون قوامه حلقة من قطعة واحدة وفي حالة العقد يكون بتنضيد الحجر او قطع المعدن وغيره في سلك معدني او خيط ، ومن القلائد ماكان طويلاً ويعرف بالمرسلة .

ومن انواع الاساور مانسميها محليا « بالملوي » وهي عبارة عن أسلاك من الفضة او الذهب تصنع مبرومة وتزين بها النساء زنودهن .

ومن انواع الحجارة الكريمة عرف الياقوت والعقيق والمرجان والودع والزمرد وانواع من اللآليء المختلفة الحجوم ومنها الدرر .

المبحث الثاني

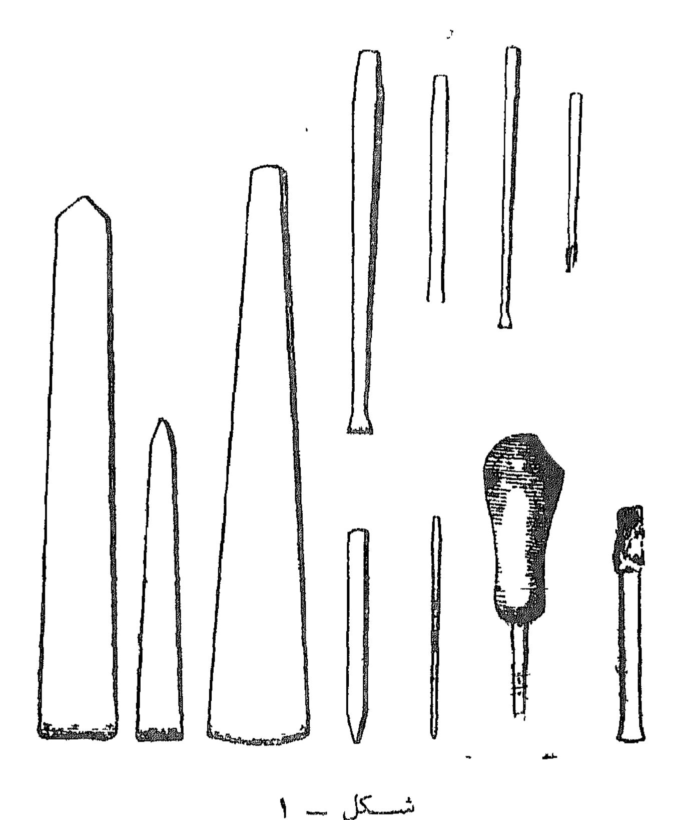
الأثاث والسجاد

استلزم فن البناء في العراق القديم مكملات رئيسية من اهمها الأثاث والفرش والسجاجيد والستائر • وكانت عمليات ومراحل تصنيعها وشيوع استخدامها مرتبطة مع الوضع الاقتصادي •

وكانت معظم مفردات الاثاث مصنوعة من الخشب والعاج وفي حالات ليست بالقليلة من المعدن ولكون الخشب والقماش وحتى العظم والعاج من المــواد السريعة التلف والأندثار فأن التنقيبات الآثارية لم توفق في عثور على نماذج منها ماعدا حالات نادرة • وما يتوفر لدينا من وثائق عن الأثاث واشكالها وزخارفها واساليب تزيينها بالمعدن او العاج او القماش في الحقيقة معروف على المنحوتات الحجرية ومحفور شــكله على الاختام اضــافة الى مانعرفه من تفاصيل واسعة مكملة مما تحتويه الكتابات المسمارية ومن كافة مراحل تاريخ العراق القديم •

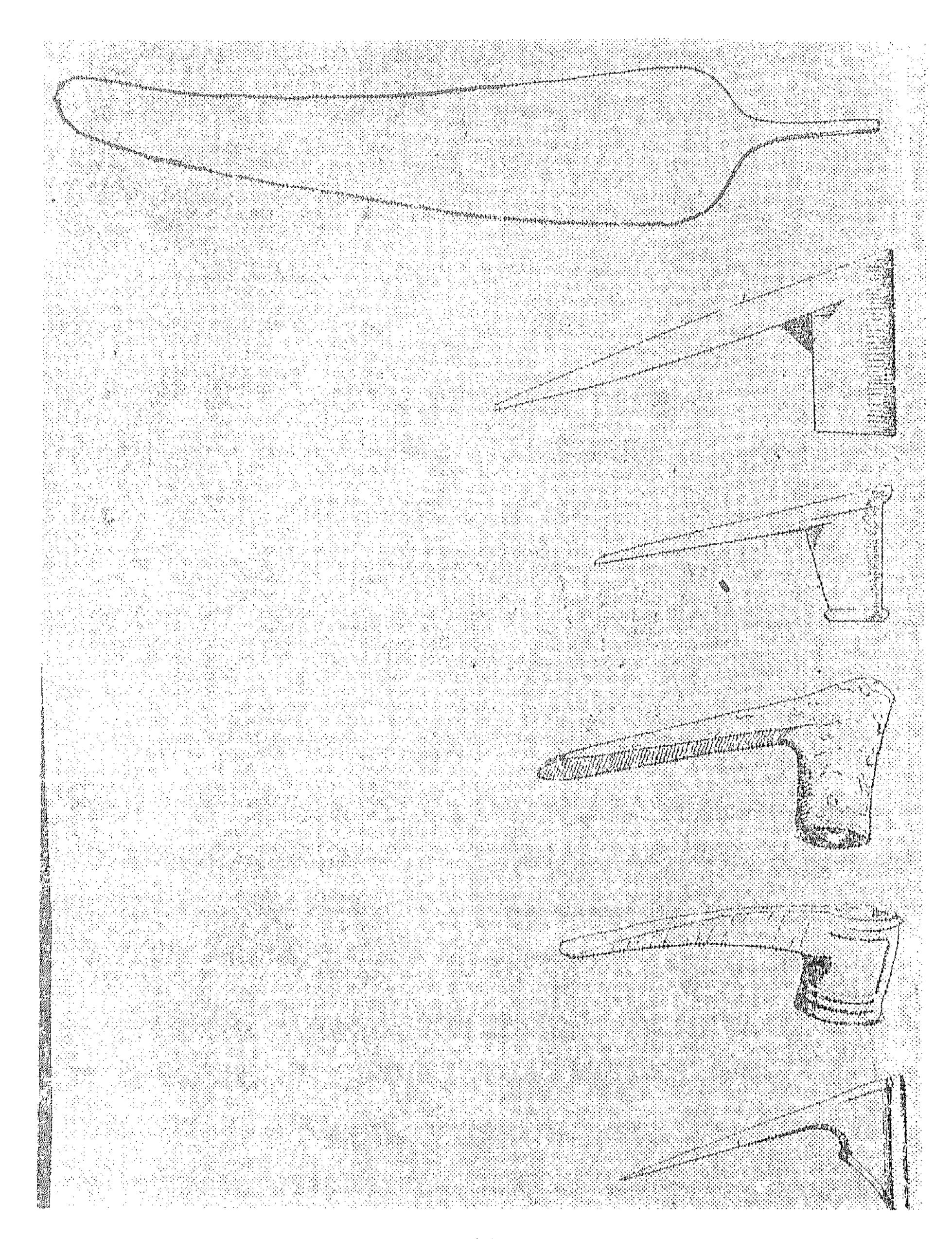
وكان السومريون يشيرون الى المادة الاولية الرئيسية في صناعة الأثاث بكلمة كش ويسميها الاكديون ايسو • واشاروا الى المتخصص بصناعــة الخشب بالنقار (naggaru) وهو عند السومريين (NAGAR)

وتشير الكلمة الى اول مرحلة تخضع لها مادة الخشب الى الصناعة • وتبدو في الكتابة المسمارية في مرحلتها الصورية الاولى عبارة عن عملية قريبة من عملية اجراء التثقيب في كتل مقطعة من الخشب ، هذا علما ان معظم الأثاث المصنوع في العراق كان يركب بطريقة الفجوة واللسان •كذلك توضح مصطلحات اخرى عديدة اساليب صناعة وتركيب قطع الخشب اضافة الى اسماء بعض الادوات المستخدمة والتي تبدو واضحة على المنحوتات او الاختـام ومنهـا الفؤوس والبطات والمناشير والزوايا والمثاقب (الشكل ١) • والمعروف عن انواع من



شــكل ــ ١

نماذج من الادوات التي كانت من استخدامات العراقيين القدماء



شكل ـ ١

فؤوس معدنية عراقية قديمة

الاشجار المألوفة الاستخدام في صناعة الاثاث كانت معروفة في العراق وانواع اخرى كانت تستورد خصيصا لذلك من جبال لبنان وتركيا • ومن تلك الاشجار المذكورة في الكتابات المسمارية اشجار التين (تينو) والصفصاف (سارباتو) وانواع متعددة من اشجار التوت والحمضيات اضافة الى خشب الساج واشجار الصنوبر والسرو وانواع اخرى لم تشخص بعد رغم ورود ذكرها في الكتابات المسمارية •

واضافة الى المتوفر من انواع هذه الاخشاب فقد كانت الحاجة الى المزيد منه ولذلك استلزمت الضرورات استيراده لاستخدامات خاصه بالقصور والمعابد • وكانت عمليات جلب الأخشاب من مناطق سورية ولبنان ومناطق عيلام مألوفة منذ زمن السومريين ، ومن تفاصيل واحد من اساليب استيرادها ما يرد في نص مؤرخ من فترة حوالي ١٨٠٠ قبل الميلاد هو ما يلي :

« من شمشي أدد الى ولده يسمح أدد ••• وبخصوص اخشاب السدر والعرعر فقد تم نقلها من « قطنا » (وهي حاليا في سوبرم مدينة معروفة تقع قريبا من موقع مدينة ماري « تل الحزيري » • ارسلوا الى هذه المدينة (مشيا) ومعه رجال ثقات وذلك من اجل تجزئة الكمية الى ثلاثة : الثلث الاول يرسل الى ايكالانوم (وهي مدينة تقع شرق نهر دجلة) والثاني الى نينوى والثالث الى مدينة شباط ـ انليل (مقر الملك الاشوري) ولتسجل كل ارسالية على رقيم ترسله لي » • كذلك يرد في نص الرسالة التأكيد على وجوب نقل الكمية الأخيرة في مرحلتها النهائية على عربات •

ومن الجدير بالملاحظة هنا ان طبيعة الشكل المعماري لقطعة الاثاث ترتبط ، كما في الشكل المعماري للبناء ، بطبيعة المواد الاولية المتوفرة

والممكن توفرها حيث عرف النجار العراقي تلبيس القطع الخشبية الرئيسية بقطع من العاج والاحجار الكريمة والمعادن اضافة الى الفرش الملونة لمقاعد البعض من قطع الاثاث • وكانت انواع من الاقشمة المزخرفة تستخدم لزينة واكمال قطع الأثاث هذه والتي تبدو انها كانت ذات اثمان غالية وكانت عادة تصليح الأثاث المزود بالقماش « الدوشمة » معروفة •

وهكذا نفهم الأختلاف في مستوى التأثيث المنزلي الذي يختلف بطبيعة الحال • والبيت الاعتيادي البسيط في العراق القديم كان يحتوي على مقاعد هي عبارة عن اكتاف من اللبن وحتى الطين وتكون عبارة عن دكاك او مقاعد حائطية اضافة الى مقاعد على الارض من الحصير والبسط •

وكان استخدام الديوان majaltu والفرش ershu مزدوجا للجلوس وللنوم ويمكن صناعتها من الخشب او من اللبن المزود بفرش منسوج ويكون عند الاغنياء مزينا وملبسا بقطع وصفائح المعدن او مزينا بتراكيب ومنحوتات ووحدات زخرفية او قطع من الاقمشة •

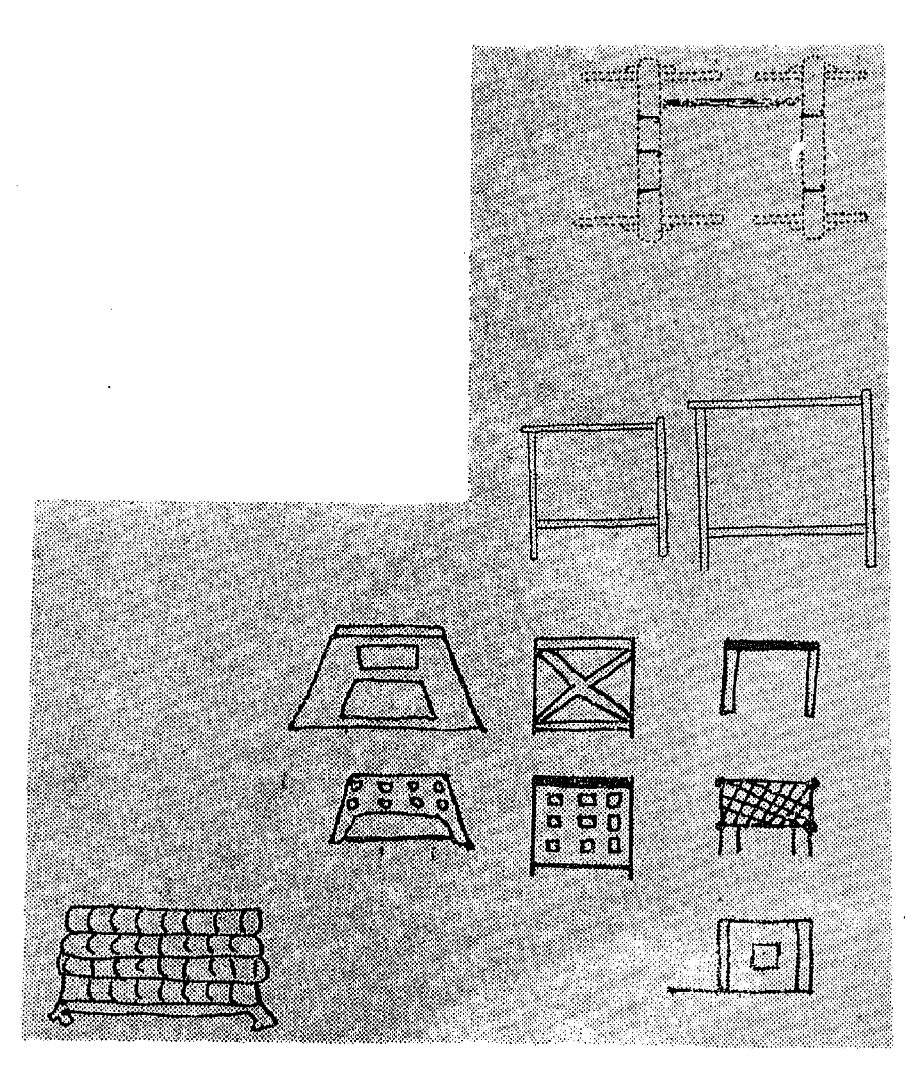
وترد تفاصيل بعض اثاث ومحتويات بيت جديد من فترة النصف الاول من الالف الثاني قبل الميلاد ما يوضح المستوى الاجتماعي والاقتصادي لعائلة موسرة ، كما يلي :

٤٨ غراما من الذهب لعمل قرطين •••
ثمانية غرامات من الذهب لعمل عقد للجيد
سواران من الفضة بزنة ٣٢ شقلا (الشقل الواحد = ٨ر٤ غم)
اربعة محابس من الفضة تزن جميعها ٣٢ شقلا
عشرة ثياب وعشرون فوطة او (ايشارب)
قباء مع دلايتين •••
حزام من الجلد

عجل وبقرتان عمر الواحدة ثلاث سنوات
قدر من النحاس بسعة ٣٠ لترا
فراش للنوم
خمسة كراسي
صندوق صغير للادوات واخر للحاجيات
صندوق مدور
٦٠ لترا من الزيت
١٠ لترات من الزيت المعطر مع جرة لخزن الزيت
صينية من الخشب توضع فوق الرأس
مائدة طعام من الخشب
مشطان من الخشب لتمشيط الصوف
ثلاثة أمشاط من الخشب للشعر
اناءان من الخشب
صندوق صغير (قوطية) من الخشب مزينة مع مغازل لاشتغال الصوف •

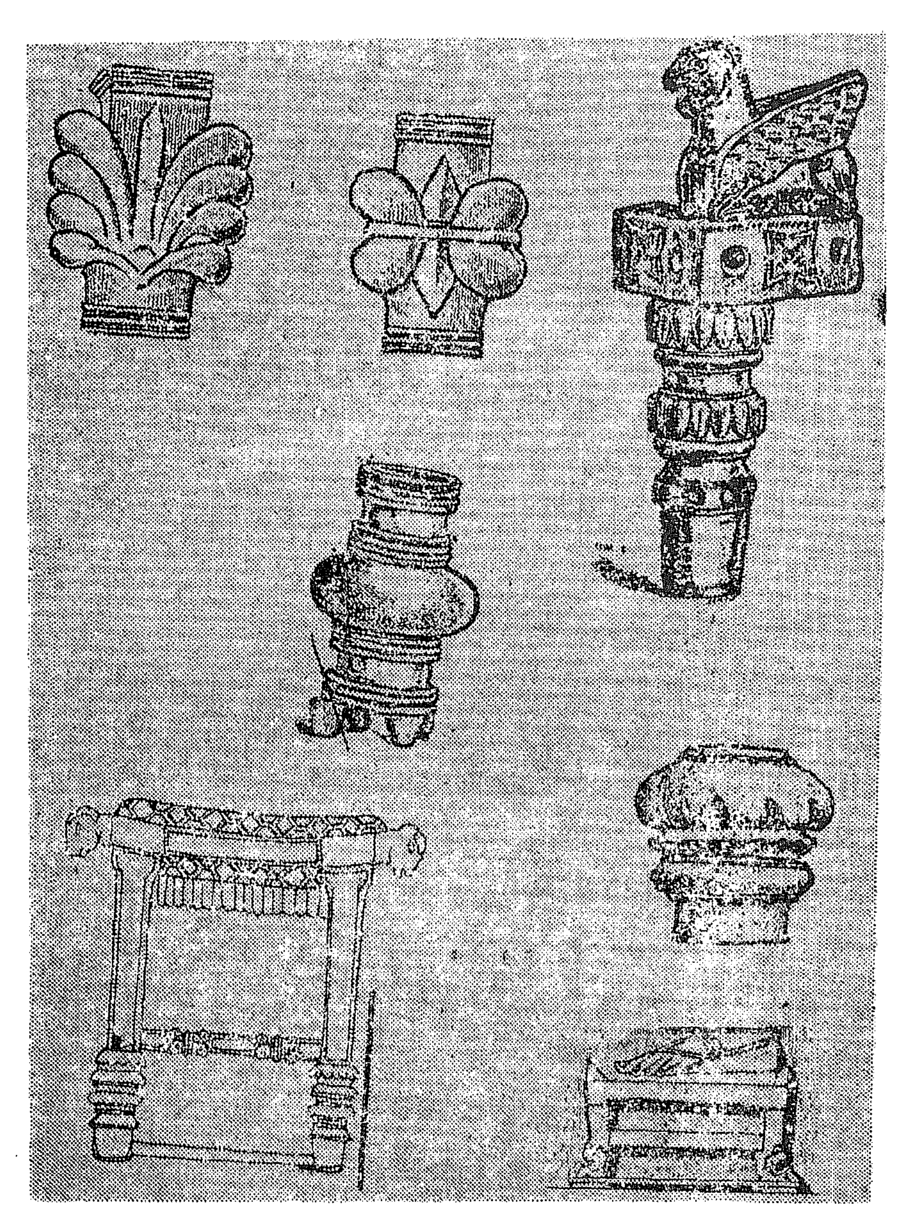
وفي قائمة اخرى تتضمن ما يزيد على الف وستمائة موضوع يرد ذكر مادة الخشب ، حيث وردت تفاصيل استخدام الخشب في تسقيف البيوت وفي صناعة الابواب والاثاث ومنها السرر المعدة للنوم والكراسي والطاولات والاواني الخشبية وحتى بعض عدة الخيول وبعض العدة الخاصة باقامة الطقوس الدينية وحتى الموازين الخشبية ••• الخ •

ومن قطع الاثاث الشائعة الاستخدام من قبل العراقيين القدماء وبشكل خاص عند السومريين الكراسي ، Kussû ، وكانت على انواع ، منها نوع بدون عرى وهو الاكثر شيوعا ومنها المزودة بمسند خلفي • (الشكل ــ ٢) ويبدو واضحا انها كانت مصنوعة في بداية الامر من القصب



شــكل ــ ٢

كراسي بدون مساند ، سومرية وبابليّة



شــكل ــ ٢
قطـع اثاث اشورية واجزاء من قواعد قطع اخرى مصنوعة من
الخشب والبرنز

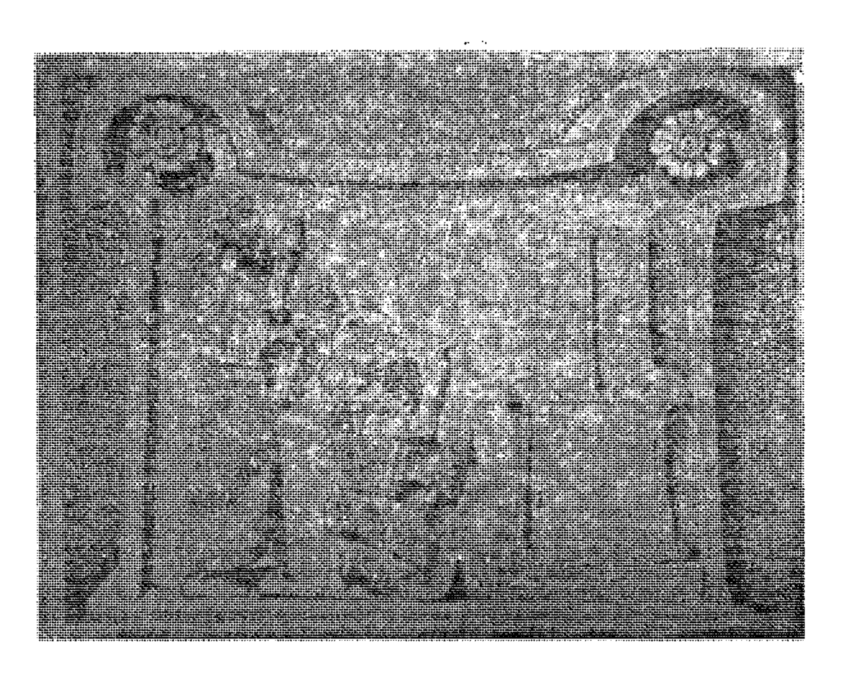
كما في نماذجها العديدة التي ظهرت في مشاهد الاختام الاسطوانية والمنحوتات البارزة وتبدو نماذج اخرى مصنوعة من الخشب وتذكر الكتابات المسمارية السومرية صناعة البعض من النماذج الخاصة من المعدن او المزين بقطع من المعدن •

وعلينا ان نشيد بمهارة الحرفيين العراقيين القدماء وقابلياتهم للخلق والابداع في انتاج نماذج من قطع الاثاث التي تعتبر قطعا فنية ذات اهمية كبيرة تشير الى تطور الجانب الفني الى جانب التطور التقني الكبير •

والملاحظ ان النجارين البابليين والآشوريين خاصة ادركوا خلال تجاربهم العريقة وخاصة في انتاج قطع الأثاث للقصور والمعابد معامل تقلص الأخشاب والشقوق والاعوجاجات ومواسم قطع الخشب وانواعه وميزاته ومصادره •

وما يعلق من اهمية على قطع الاخشاب المشغولة بصورة جيدة كان لا يقل في اهميته عن المعادن الثمينة وكانت تذكر كجزيات وغنائم يصفها الملوك مع تفصيل زخارفها ووصف البعض منها بكونها مصنوعة من العاج الموشى بالذهب •

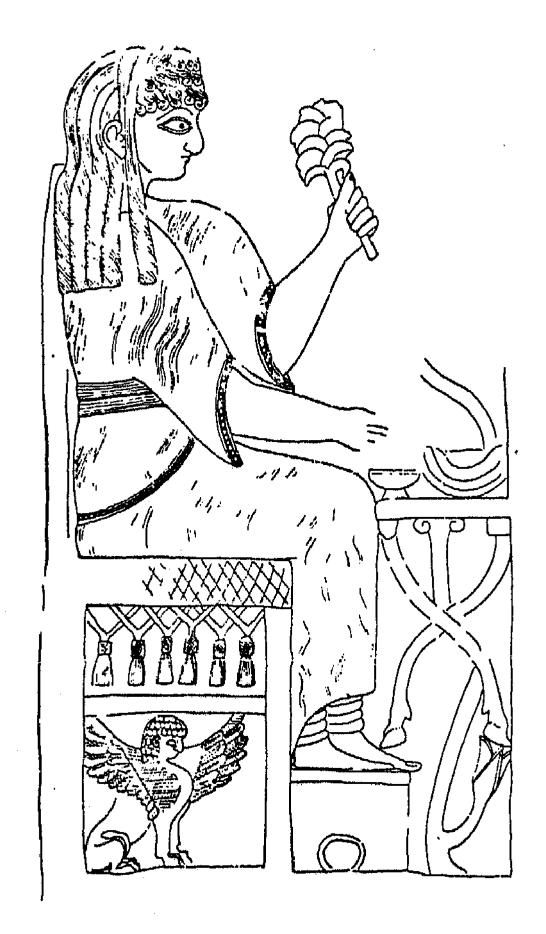
والجدير بالملاحظة هنا ان الكرسي بالذات يعتبر رمزا للسلطة والحكم وكان يوضع فوق بعض نماذجه رموز الالهة حيث يبدو الملك يتسلم السلطة ورموز الحكم منه (الشكل ـ٣ من المبحث السابق ، والشكل ـ ٣) ومن المعروف ان صناعات العاج كانت معروفة على نطاق واسع عند الاشوريين وكان استخدامها الاساس لتكوين اجزاء مهمة من قطع الاثاث عندهم •



شـكل ـ ٣

وكانت بعض القطع مـن العاج تكون المواد الاولية الكاملـة لبعض قطع الاثاث وتستخدم كذلك في زينة قطع اخرى منه كالاسرة وجنبات المقاعد والكراسي اضافة الى صناعة صـناديق لحفظ مواد الزينة واخرى لحفظ المجوهرات (الشكل ـ ٤) ٠

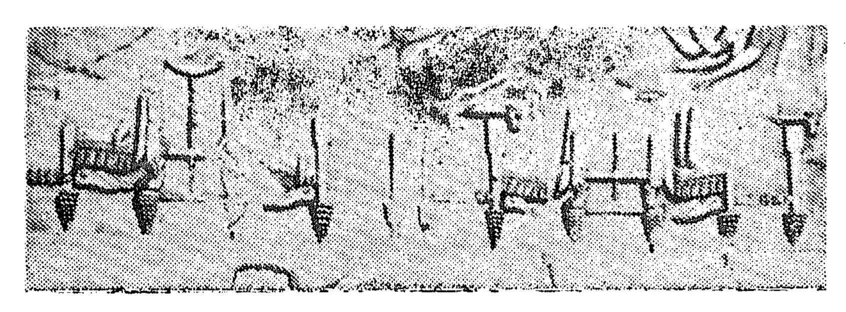
ومن مظاهر الزينة الخارجية للبابليين والآشوريين خاصة والحكام من



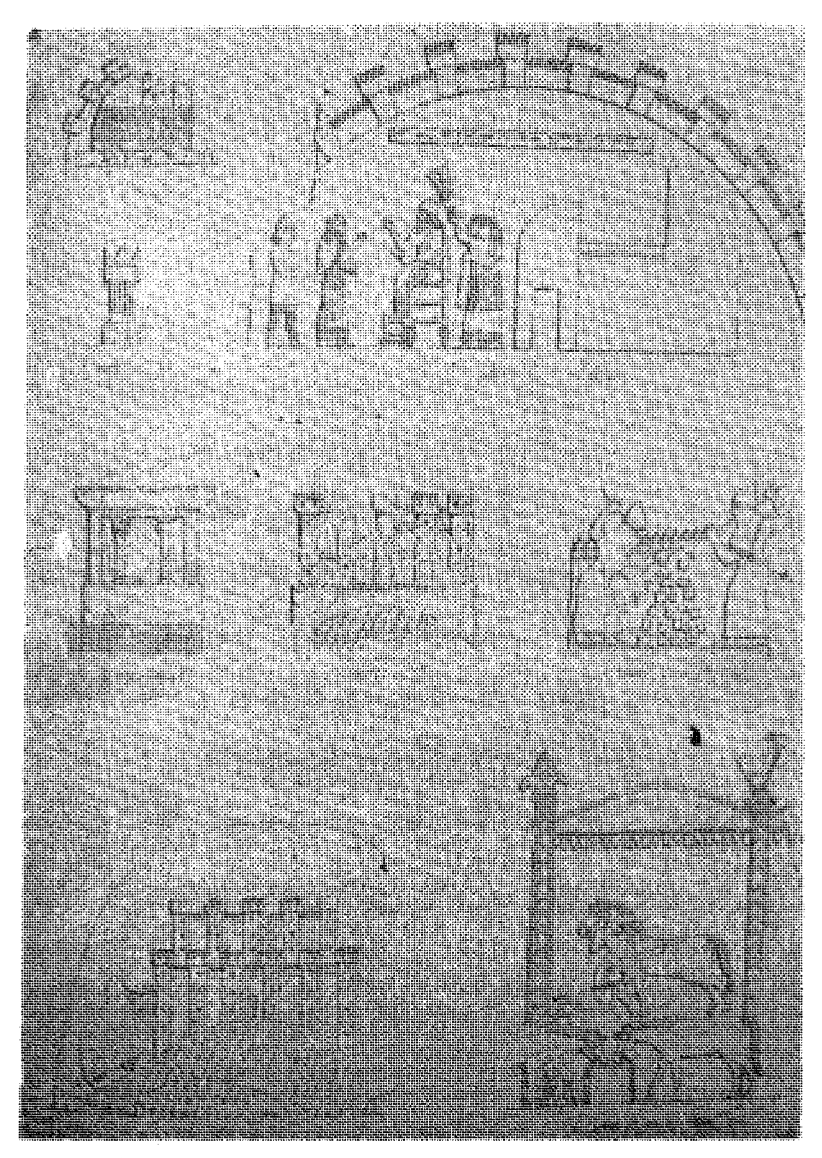
شـكل ـــ ٤

نموذج من قطع العاج الآشوري المستخدم لزينة الاثاث

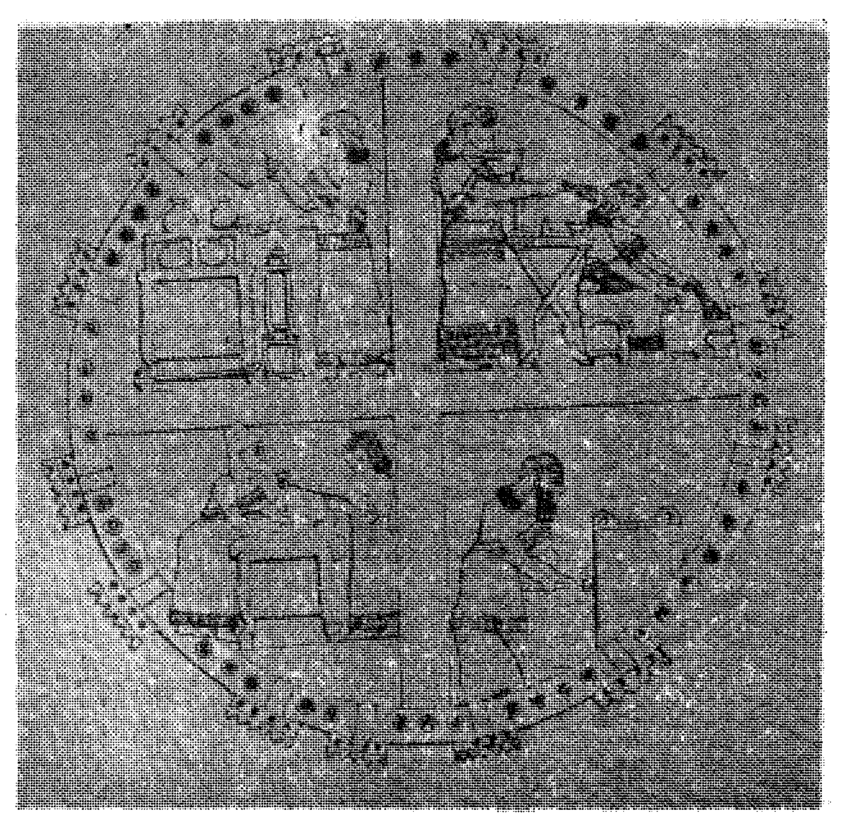
السومريين والاكديين عرفت منسوجات الفرش ونسيج الكراسي والمظلات الملكية الآشورية اضافة الى قطع السجاد او الزوالي (الاشكال ٥ ، ٦ ، ٧)



الاشكال ـ ٥ و ٦ و ٧
نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشوري

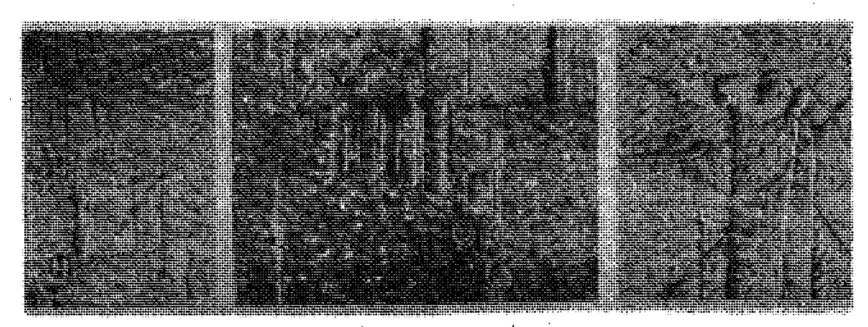


الاشكال ـ ٥ و ٦ و ٧
نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشوري



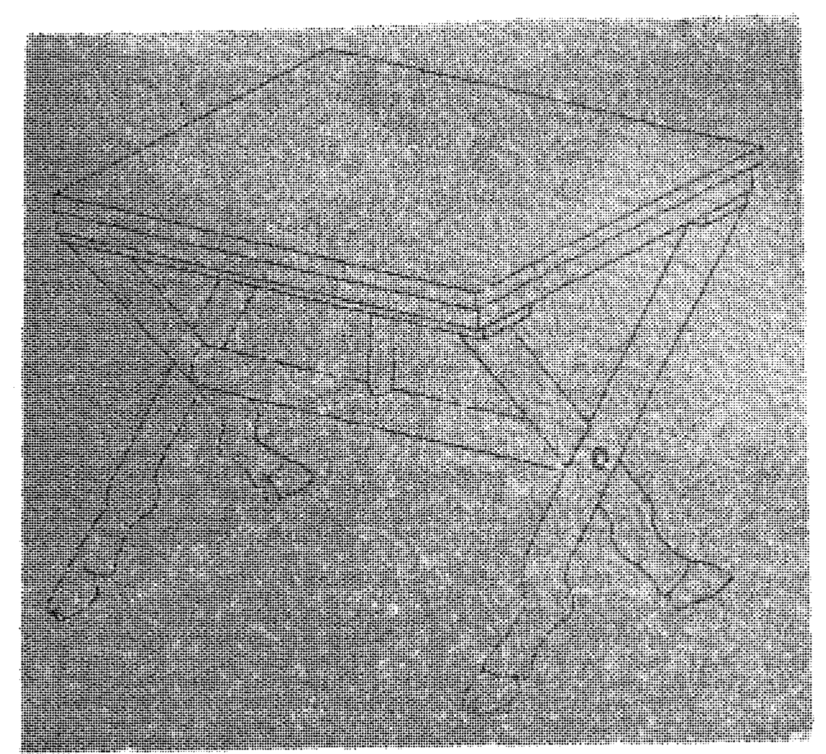
الاشكال ـ ٥ و ٦ و ٧

نماذج من قطع الاثاث اليابلي والآشوري

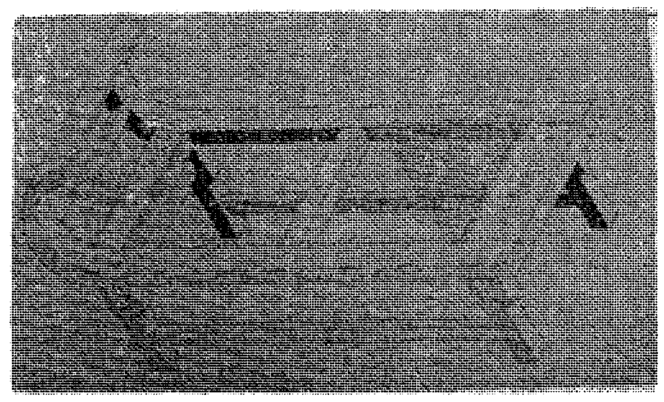


الاشكال ـ ٥ و ٦ و ٧

نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشوري



الاشكال ــ ٥ و ٦ و ٧
نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشوري



الاشكال ــ ٥ و ٦ و ٧
نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشــوري

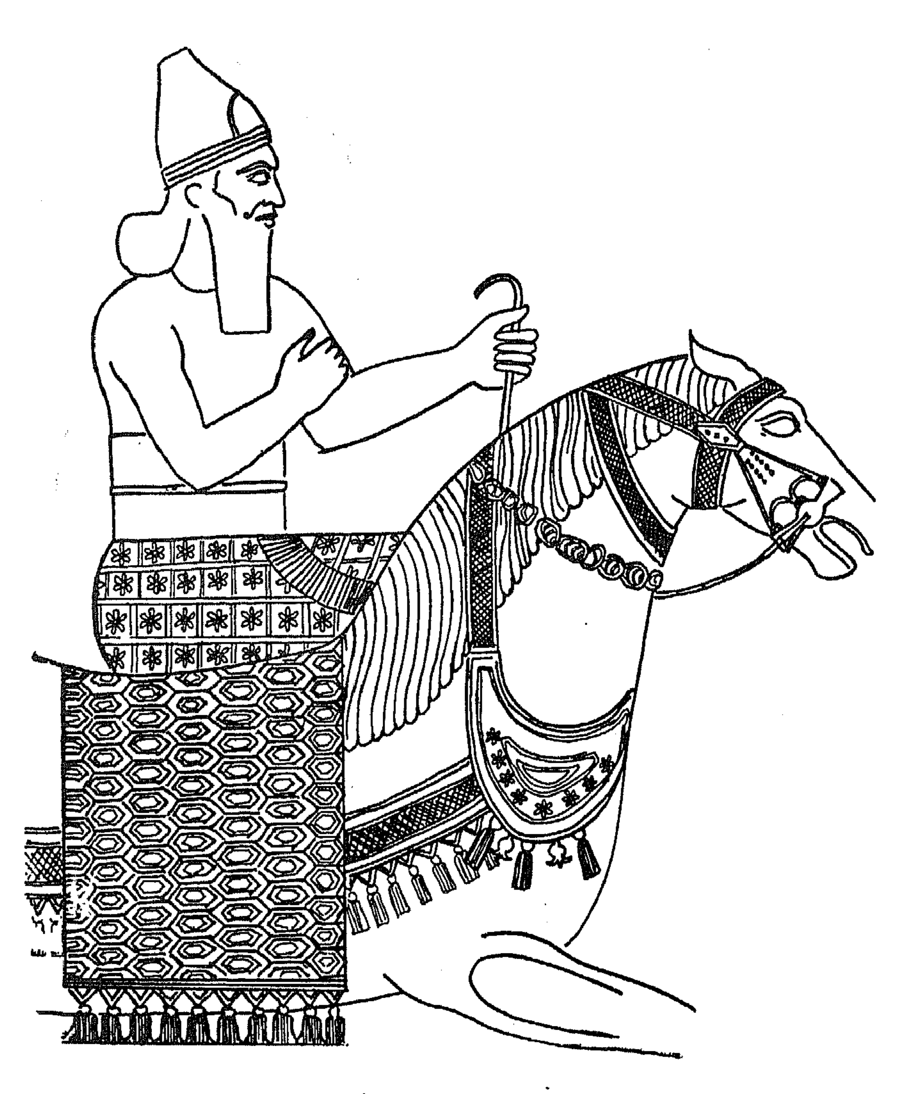


الاشكال ــ ٥ ٦ و ٧

نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشوري

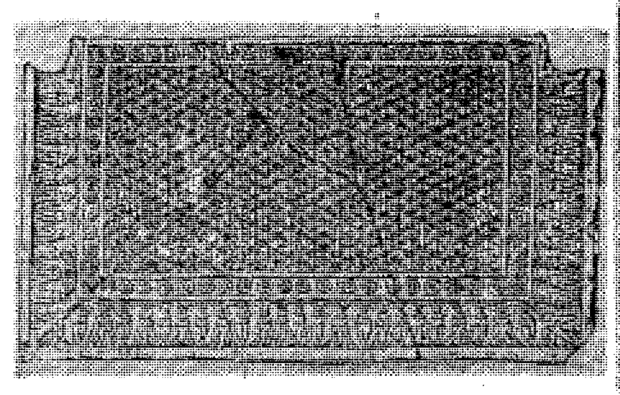
وتذكر المنسوجات المغطية والمزينة للكراسي التي كانت مزينة بحبال وشرائط واهداب وتذكر اغطية الفرش الخاصة بالالهة والملوك التي كانت مزينة بقطع من الذهب ، اضافة الى الصبغات اللونية التي تستخدم في عمل تزيينات على شكل اوراد على الفرش واستخدم معدن الفضة ايضا في عمل الزينات الخاصة بفرش الملوك عند الآشوريين خاصة .

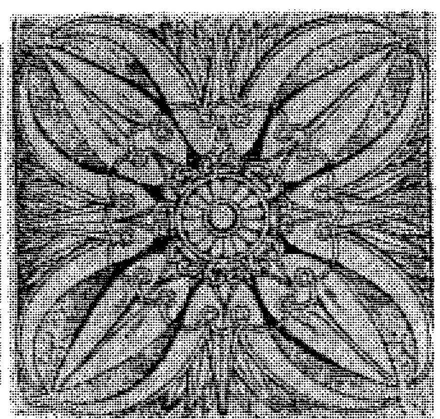
لقد عرف الاشوريون والبابليون ايضا صناعة السجاد والزوالي وعلى نطاق واسع وتشهد مفردات في اللغة على ذلك اضافة الى العثور على نماذج منحوتة تعتبر شواهد واضحة على ذلك . هذا اضافة الى سروج الخيول التي تعتبر بحد ذاتها قطعا فنية فريدة في وحداتها الزخرفية وفي اسلوب صناعتها (الشكل ٨) .



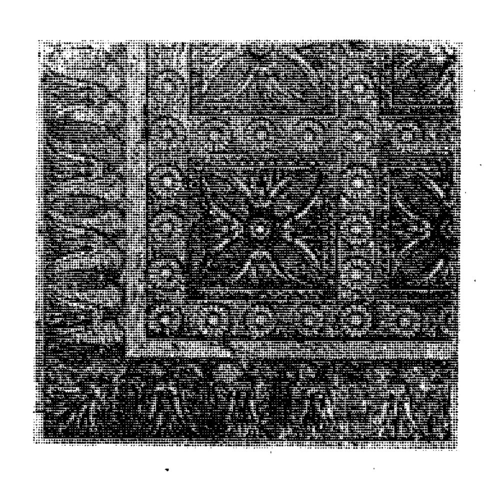
شكل ــ ٨

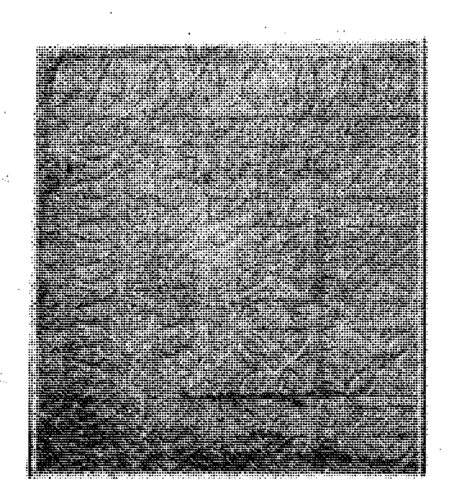
نموذج من السروج الآشورية المزخرفة



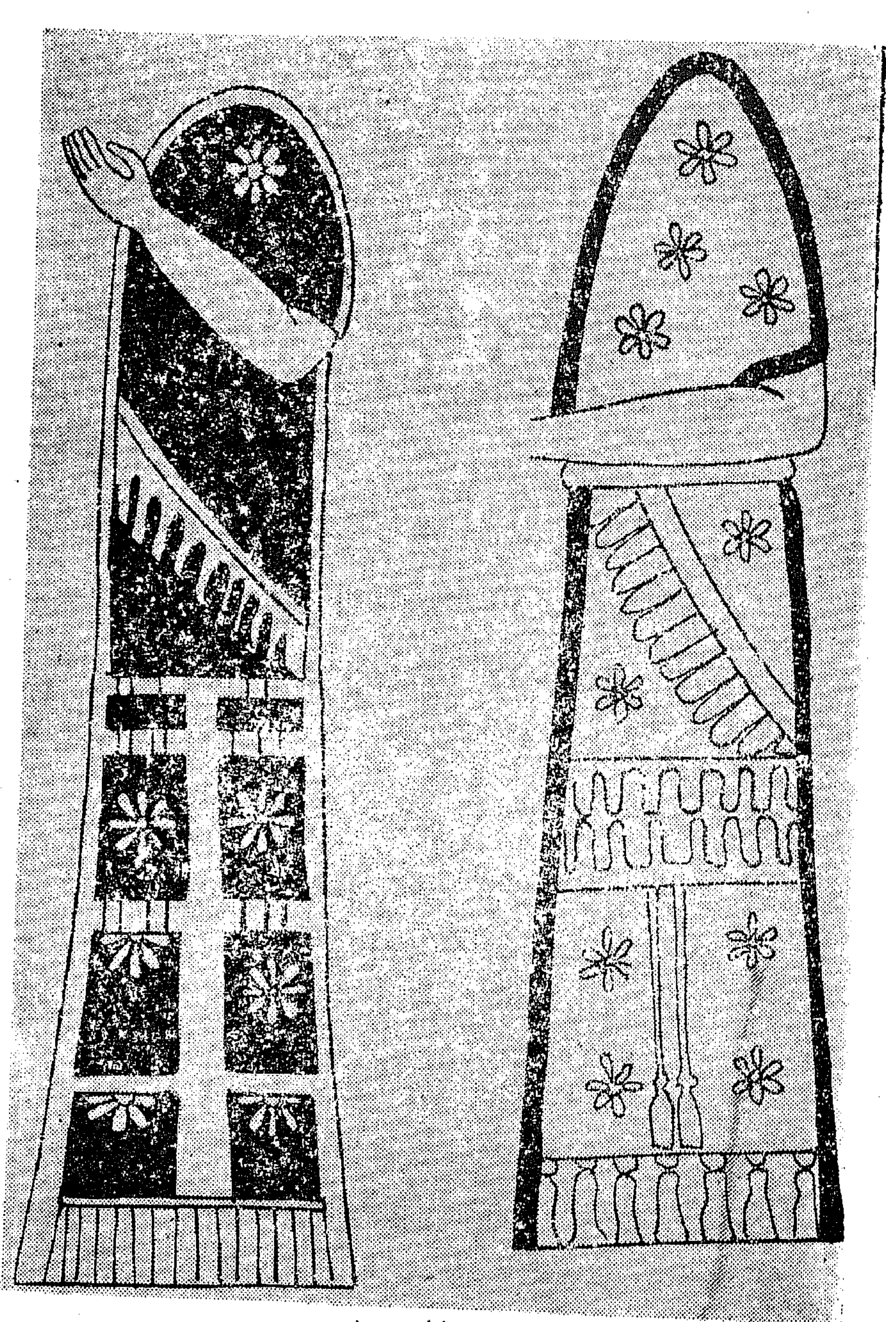


شــكل ــ ٨





شــكل ــ ٨
نماذج من نقوش السجاد الآشوري.



شــكل ــ ٨

٢ ــ نماذج من الزخرفة الآشــورية

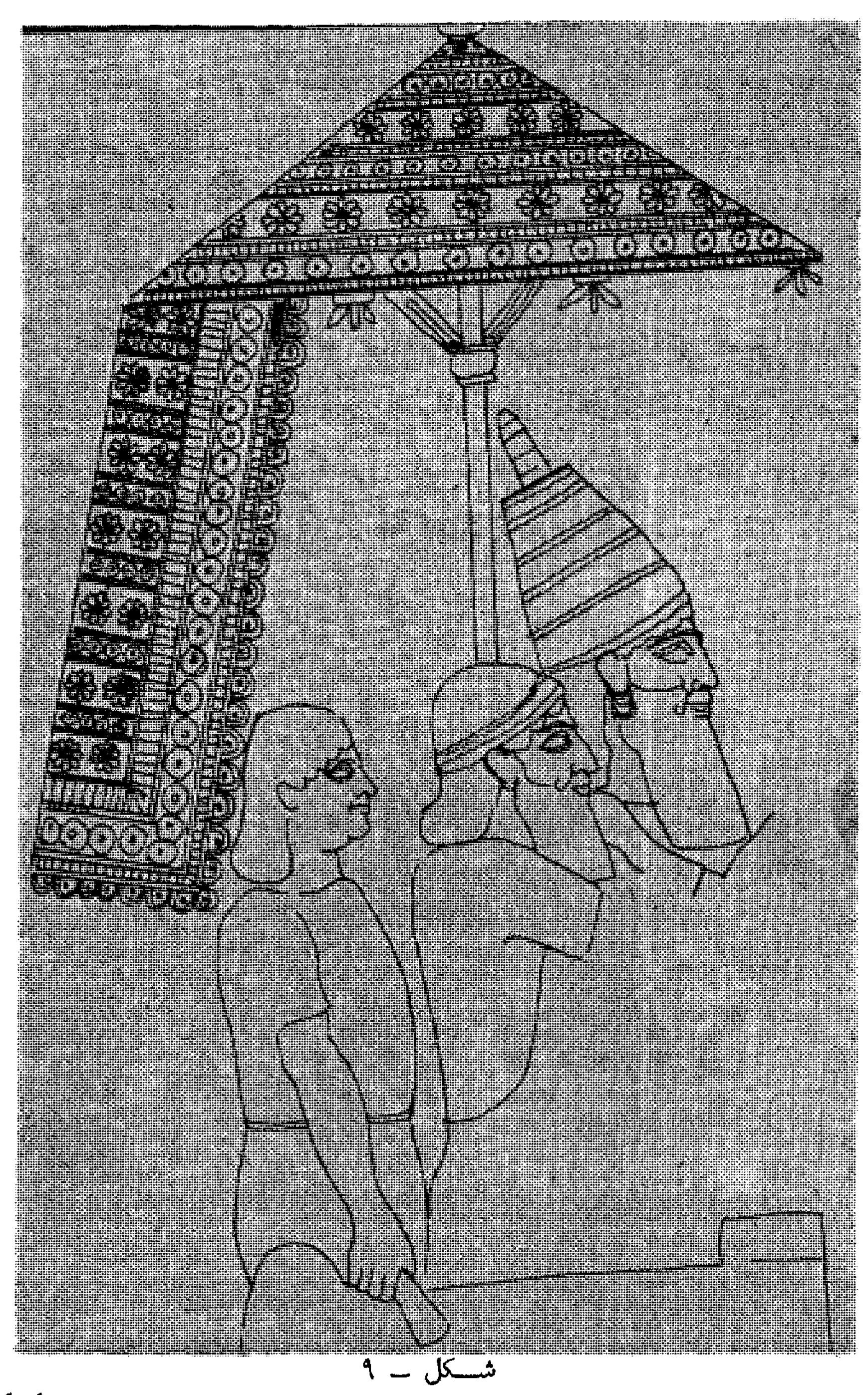
ومن المفردات المزينة لمثل هذه السجاجيد ازهار الربيع اللؤلؤية التي كانت مألوفة ايضا على الملابس وفي البناء من الطابوق المزجج عند الاشوريين خاصة . كذلك موضوع زهرات اللوتس واشكال زهرات عباد الشمس .

وعرفت الخيول الملكية التي كانت مزينة بدورها بقطع مزخرفة من النسيج السميك الشبيه بمظهر السجاجيد الصغيرة وتبدو بوضوح مزينة النهايات بأهداب معقودة .

وترد في الكتابات المسمارية اشارات الى انواع من السجاجيد المستخدمة من قبل العراقيين القدماء ، اضافة الى النماذج الموضحة في المنحوتات ومنها قطعة منحوتة من حجر الحلان الرمادي اللون وبمساحة ٣ر٥١ × ٢ر٣٦ م٢ وكانت هذه القطعة الحجرية على شكل نقش السجاد تزين ارضية مدخل قصر سرجون الثاني في مدينة خرسباد (الشكل ــ ٨)

كذلك تم العثور على نموذج اخر لسجادة يزيد طولها على المترين ومن نفس المدينة « خرسباد » وهي مزينة بعدة وحدات زخرفية من بينها زهرة اللوتس .

وتيسر لنا منحوتات حجرية اخرى سجاجيد صغيرة استخدمت كسروج لركوب الخيول وتبدو وهي مزينة بوحدات زخرفية دقيقة معظمها تتميز بكونها هندسية متشابهة ومكررة وتنتهي هذه السجاجيد من الطرفين بهدب معقود ، مثل هذه الطريقة هي المألوفة في صناعتها كما هو واضح منذ الأهتداء اليها لأول مرة وحتى اليوم .



شكل ـ ٩

والجدير بالذكران صناعة السجاد واساليب نسجه كانت معروفة منذ حدود حوالي الالف الاول قبل الميلاد . ولقد اشـاد الاغريق والرومـان بصناعة السجاد العراقي القـديم وذكروا اسـاليب اسـتخدام الخيوط ذات الالوان عندهم وعرفوها بالسجاجيد البابلية .

وذكرت الاخيرة فيما بعد في فترات القرون الاولى التي تسبق التاريخ الميلادي وكيف انها كانت تزين جدران قصور الملوك البـابليين وانهـا استخدمت آنذاك بزينتها لقصور ملوك الممالك المجاورة ومنها سوسـة عاصمة العيلاميين في الشرق ومدينة القدس العربية في فلسطين .

مصادر الفصل الثالث

فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى : الحضر . مدينة الشمس . بغداد . مطبعة رمزي ١٩٧٤ .

د . عبد العزيز حميد . د . صلاح العبيدي . د .احمدقاسم :الفنونالزخرفية العربية الاسلامية . بغداد ١٩٨٢

مارتن ليفي : الكيمياء والتكنولوجيا الكيميائية في واديالرافدين. ترجمةوتعليق وتقديم د . محمود فياض المياحي ، د . جواد سلمان البدري . د.جليل كمالالدين . بغداد . منشورات وزارة الاعلام بسلسلة الكتب المترجمة (٨٦) ١٩٨٠ .

د . وليد الجادر وضياء العزاوي . الملابس والحلي عند الاشوريين . بغداد مطبوعات وزارة الاعلام — ١٩٧٠

د . وليد الجادر . الحرف والصناعات اليدوية في العصر الاشوري المتاخر مطبعة الاديب البغدادية . ١٩٧٢ .

د . وليد الجادر . الازياء الشعبية في العراق . دار الرشيد (السلسلة الفولكلورية ١٧) بغداد ١٩٧٩ .

Bottéro, J. In : Dictionnaire Archéologique Des Techniques. vol. I. Paris. 1963.

Delaporte, L. Inventaire des tablettes de Tello. IV Paris. 1912. V. Paris. 1921.

Dhorme, E. Les Religions de Babylone et d'Assyrie. Paris. Press. Universitaire de France. 1945.

Jacobsen, S. Lioyd. In : Sennacherb's aqueduct at Jerwan. Chicago. 1935.

Kramer, S. N. The Sumerians. Chicago. 1963.

McCarthy, Jane, A. A History Of The Folding chair (2600 B.C. - 1900 A.D.). Related To User Lifestyles And Needs. A Thesis Of Master Of Art. Cornell University. 1975.

Mallowan, M. and G. Herrmann. Ivories From Nimrud. Fas. III : Furniture From S.W.7. Fort Shalmaneser. Aberdeen University Press IRAQ. vol. XXI.

Thompson, C. A Dictionary Of Assyrian Chemistry And Geology. Oxford. 1936.

Parrot, A. Les Réprésentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam. Paris. 1937.

Perrot et Chipiez. Histoire de l'Art dans l'antiquité. vol. II. Paris 1884.

Pritchard, J. B. Ancient Near Eästren Texts. 2e edit. Princeton. 1955.

Salonen, A. Die Möbel der alten Mesopotamien. Helsinki. 1951.

Spycket, Agnès. Les Statues de Culte dans les textes Mésopotamiens. Des Origines A la Ier Dynastie de Babylone. Paris. 1968.

الفصل الثامن

الموسيقى

د. صبحي انور رشيد

باحث آثاري ـ بغداد

في تاريخ البحث

ان الاثار التي خلفتها اقوام العراق القديم قد بدأت تظهر الى النور بعد ان بدأت معاول الحفارين بالحفر والكشف عنها منذ اواسط القرن الماضي . وبعد نشر وعرض هذه الاثار في بعض الدول الاجنبية ، بدأ البعض من الباحثين بالانصراف الى دراسة الاثار الموسيقية للعراق القديم والكتابة حولها . وهكذا بدأت تظهر منذ سنة ١٨٦٤ ولحد الآن الكتب والمقالات العديدة وباللغات المختلفة حول موضوع الموسيقى في العراق القديم باعتباره جانبا من التراث الحضاري الزاخر لبلاد وادي الرافدين ومن الطبيعي أن دراسة التراث الموسيقي تطورت واتسعت مع أزدياد المخلفات الأثرية التي كشفت عنها أعمال التنقيب المختلفة ومع التطور الذى أصاب الدراسات الآثارية واللغوية القديمة بشكل عام .

في مصادر المعلومات

ان دراسة الموسيقى باعتبارها وجها من اوجه حضارة العراق القديم

ترتبط كل الارتباط بنتائج التنقيبات الاثريـة والدراسات المتعلقـة بهـا وبالكتابات المسمارية ذات العلاقة . وفي ضوء هذا تمكن الباحثون من تتبع مراحل تاريخ الحضارة الموسيقية واعطاء صورة جيدة عنها معتمدين في ذلك على ما يلي :

١ ـ الالات الموسيقية الاصلية

ان التنقيبات التي جرت في المدن الاثرية المشهورة مثل اور وكيش ونمرود قد اظهرت للنور بعضا من الآلات الوترية والايقاعية المصوتة بذاتها والتي قد استخدمت من قبل السومريين والاشوريين. وفي مقدمة هذه الآلات الموسيقية الاصلية هي الكنارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي والقيثارة الفضية المعروضة في المتحف البريطاني والصنوج اليدوية المعروضة في المتحف البريطاني (٤٢ / ٣٩ ، لوح ٢١) مع الاخذ بنظر الاعتبار ان طبيعـة المواد التي تصنع منها الآلة الموسيقية كالخشب والجلد والقصب والمعادن وهي مواد سريعة التلف والتهري والتأكسـد قد سـببت اندثار معظم الالآت الموسيقية .

٢ ـ مشاهد الالات الموسيقية

ان الاثار المختلفة من اختام ومنحوتات حجرية ودمى طينية وعاجيات وتماثيل ورسوم جدارية ونقوش على الاواني الفخارية قد حملت الينا رسوما للالات والحياة الموسيقية لسكان العراق القدامى على مر العصور القديمة حيث عرفتنا هذه الاثار بجميع انواع الالات الموسيقية الوترية والايقاعية والهوائية والمصوتة بذاتها ، وعرفتنا هذه الآثار كذلك بالانجازات الفنيـة والتقنية التي ابتكرها سكان العراق القدامى فيما يخص الالات الوتريـة مثل المفاتيح (الملاوي) والجسر او الغزالة والفتحات الصوتية (الشمسية). وعرفتنا هذه الاثار بنوعية الاداء الموسـيقي المنفرد والثنائي والجماعي ،

الرجالي والنسائي والمشترك كذلك عرفتنا هذه الاثار بالمناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى في المعبد وفي الحرب والقتال وفي مناسبات الانتصار والاعياد والالعاب الرياضية اضافة الى المناسبات الفردية •

٣ - النصوص المسمارية

لقد احتوت عدة نصوص مسمارية مختلفة على اسماء كثيرة للالات الموسيقية الوترية والايقاعية والهوائية التي استعملها سكان العراق القدامى وتضمنت النصوص المسمارية كذلك اسماء اصناف الموسيقيين والمناسبات التي استعملت فيها الموسيقى ومعلومات عن اسماء الاوتار ونصب او تسوية (دوزان) الالة الوترية والسلم الموسيقي وتمارين للعزف على العود والدف وانواع الفرق الموسيقية ونصوص الاغاني والتراتيل والتواشيح التي تغنى وتعزف في المناسبات والاوقات المختلفة •

الموسيقى والغناء نظريا وعمليا

ان موسيقى الشرق القديم ومنها بلاد وادي الرافدين لا يعتبرها الباحثون الاوربيون فنا بكل معنى الكلمة لان الموسيقى فيها كانت دينية مسخرة لخدمة الالهة وعبادتها وقيام الموسيقى والغناء بدور الناقل لتضرع ودعاء الناس الى آلهتهم لهذا كانت الالات الموسيقية آنذاك جزءاً من الاثاث الدينى •

لقد رافقت الموسيقى سكان العراق القدامى من المهد الى اللحد حيث ، يعايشها الانسان يوميا في الطقوس والشعائر الدينية في المعبد ، في الفلاحة والعمل وفي الاعياد المختلفة مثل عيد رأس السنة والزواج المقدس وفي المعارك والحروب وفي الاحتفال بالانتصار على الاعداء وفي بناء وتدشين المعابد وفي دفن الموتى اضافة الى البيت والمدرسة والقصر الملكي • ان دور الموسيقى

والغناء في الشعائر والطقوس الدينية قد حدد بصورة دقيقة لدرجة انه قد وضع دليل لهذا الغرض يوضح موعد او زمن الاغنية الفلانية من النهار .

لا يعرف في الوقت الحاضر اي شاهد اثري يشير الى وجود موسيقى الآلات في العراق القديم بل انها كانت موسيقى غنائية صاحبت فيها الآلة الموسيقية التراتيل والغناء الديني .

ولكن من الجائز ان تكون هناك مقدمة موسيقية للالات او خاتمة او مداخلة موسيقية ما بين مقاطع الاغنية والالحان الغنائية التي تعزف بواسطة الالات الموسيقية كانت تحفظ بطريقة السماع والتناقل من جيل لآخر لعدم وجود النوطة الموسيقية .

ان الرأي الذي يقول ان قصة الخليقة البابلية كانت تغنى باستخدام نوطة موسيقية لايزال رأيا يناقض موقف عالم الكتابات المسمارية لاندزبركر الذي يرى بأن عدم وجود نوطة موسيقية قد ادى الى ضياع الالحان القديمة الى الابد والتي وضعها وغناها سكان العراق القدامى عبر العصور المختلفة .

وكاصطلاح عام للغناء والعزف استعملت كلمة زمارو (Zamaru) أو بالتشديد زمّارو (Zammaru) واستعملت للموسيقى الفرحة اصطلاحات كثيرة تختلف عن تلك التي وضعت للموسيقى الحزينة .

ان الاغاني والتراتيل التي تصاحبها الموسيقى كانت تعرف اما بواسطة اسماء الالات الموسيقية وهذا يعني تحديد الالة التي ترافق الاغنية او بواسطة تعابير تدخل في تركيبها كلمة شير ومعناها اغنية .

واضافة الى ما تقدم كانت هناك نصوص مسمارية مقسمة الى فقرات او اجزاء صغيرة تشير الى الاختلاف في الاداء الموسيقي ومن المحتمل ان تشير

هذه الفقرات الي نوع الغناء هل هو غناء فردي او ثنائي او جماعي وهل هو بمصاحبة آلة موسيقية او بدون آلة • هذا ومن الجائز ان تشير كلمة (كيشكيكال) الى مايقابل عندنا في الاغنية كلمة (دور) •

كان الاداء الموسيقي في بلاد وادي الرافدين محددا وله ضوابط معينة على غرار الطقوس والشعائر الدينية فالقسم الغنائي والقسم الذي يتضمن مصاحبة آلية فقط ، كان يماشي وينسجم مع مسار الطقوس بحيث تتناوب الموسيقى قليلا او كثيرا حسب المقتضيات • وكان الغناء يؤدى من قبل مغنٍّ واحد او عدد من المغنين او من قبل مجموعة واحدة او عدة مجاميع ويتناوب الغناء المنفرد احيانا مع غناء الفرقة اوالمجموعة بهيئة حوار غنائي بين الطرفين•

و (فرقة الانشاد) كانت موجودة في قصر الملك الاشوري شيلمنصر الثالث (٨٥٨ ــ ٨٢٤ ق • م) وهي مؤلفة من الرجال فقط • ومن المعروف ، ان جميع المتعبدين كانوا يؤدون (الدور) مع المغني او فرقة الانشاد • والغناء كان يتم بمصاحبة الالة الموسيقية او بدونها علما بان لاستعمال الالة الموسيقية ضوابط تتوقف على نوعية الطقوس وكثيرا ما كانت الة موسيقية واحدة تستمر في المرافقة لكامل المقطوعة • ففي المناحات والمرثيات واغاني الحزن مثلا كان يقتصر على استعمال الطبل فقط • هذا وتشير الاثار السومرية وغيرها الى ان الغناء والرقص كان يصاحب بتصفيق الايدي من قبل المرافقين والمستمعين اضافة الى استعمال الالات الوترية والايقاعية كما جاء ذلك منحوتا ومنقوشا على الاختام والمنحوتات •

في العصور التي سبقت معرفة الانسان بالكتابة والتي شغلت القسم الاعظم من حياة الانسانية لا يمكن ان نعرف شيئا اكيدا عن الغناء في العراق القديم من حيث النصوص اللغوية والالحان بسبب عدم وجود الكتابة والتدوين الموسيقي لذا فقد ضاع منا الى الابد كنز الغناء العراقي القديم

لهذه العصور الطويلة واختلف الامر تماما في العصور التاريخية حيث جاءت منها النصوص المسمارية التي تحمل الاغاني والتراتيل والمعلومات الفنية التي ساعدت على وضع تصور للغناء في العراق القديم •

ان النصوص المسمارية للتراث الغنائي في العراق القديم تضم حسب رأي هارتمان مجموعتين كبيرتين اذا ما صنفت هذه النصوص طبقا لاعتبارات موسيقية ، والمجموعتان الكبيرتان هما :

١ ـ الاغاني والتراتيل الدينية في مدح الالهة والملوك •

٢ ـ المناحات والمراثي الغنائية •

هذا وقد قسمت الآنسة هارتمان النصوص الخاصة بالاغاني الى (٤) انواع تتميز بما يلي :

١ ـ تكرار عجز البيت الاول وفي جميع القصيدة •

٢ ـ تكرار بيت من الشعر او مجموعة ابيات •

٣ ـ تكرار مقطع شعري في عدة اماكن من القصيدة •

٤ ـ تكرار مجموعة من الابيات وفي هذا النوع يعاد وصف احد مواضيع القصيدة مرتين او اكثر •

والراجح على رأي هارتمان أن هناك علاقة ما بين التكرار الوارد في الانواع الاربعة المذكورة من القصيد الغنائي وبين مبدأ موسيقى عند اداء النص الشعري •

لقد اثبتت الدراسات ان السومريين قد اتبعوا طريقة معينة في تمييز انواع النصوص الغنائية ، وذلك بوضع مصطلح معين في نهاية النص ، وغالبا مايكون هذا المصطلح موسيقيا كأن يدل على آلة موسيقية او لحن (مقام) تؤدى بموجبه الاغنية •

اما المناحات والمراثي الغنائية فهي تمتاز بعدم احتوائها على مصطلح موسيقي يبين النوع الغنائي او الالة الموسيقية المصاحبة • ان البعض من هذه النصوص قد ورد بلغه النساء (Emesal) وهذا يشير صراحة الى انها كانت تؤدى من قبل الكاهنات الموسيقيات اللواتي يمكن مقارنتهن الى حد ما بالعدادات او (النايحات) •

ان الاهتمام بالمغنين والغناء في العراق القديم يتضح من الامثلة السومرية التالية : (لاتبعد المغني المبتديء ، اذا كان يجيد الاداء) و (اذا حفظ المغني اغنية واحدة ولكنه يجيد اداءها فهو مغنٍّ بحق) و (المغني « الموسيقي » الجيد هو الذي يعرف كيف يوزن آلته ويدعها ترن عاليا وما عدا ذلك فهو مغنٍّ « موسيقى » فاشل) •

ويتضح الاهتمام بالغناء من افتخار الملك السومري شولكي بانه كان يجيد العزف والغناء وكذلك من فهارس الاغاني التي وضعها سكان العراق القدامى •

ففي مدينة آشور عثر على لوح طيني يتضمن فهرسا للاغاني الاشورية وهو يمتاز باحتوائه على المصطلحات التي تحدد نوع السلم او (المقام) الذي يجب ان تؤدى بموجبه الاغنية كما انه يحتوي على عناوين لاغاني الحب والشباب والنصر والعمال والرعاة •

ان فهرس الاغاني هذا موجود في متحف برلين وهو يحتوي على المصطلحات التالية :

السطر ٤٥ ٢٣ اغنية حب في سلم او مقام ايشارتو اكدي
السطر ٤٦ ١٧ اغنية حب في سلم او مقام كيتمو
السطر ٤٧ ٢٤ اغنية حب في سلم او مقام امبوبو

السطر ٤٨	٤	اغاني حب في سلم او مقام بيتو
السطر ٤٩		اغنية حب في سلم او مقام نيد كابلي
السطر ٥٠		اغنية حب في سلم او مقام نيش كاباري
السطر ٥١		اغنية حب في سلم او مقام قابليتو
السطر ٥٢		(مجموع ٠٠٠ اغاني حب) اكدية

ومن دراسة هذا النص ظهر ان المصطلحات الموسيقية الاكدية (ايشارتو، امبوبو ، بيتو ، نيد كابلي ، نيش كاباري ، قابليتو) كانت تطلق على الابعاد الموسيقية للقيثارة وعلى وصف الاغنية اي انه اذا ما اريد عزف اغنية من سلم او مقام ايشارتو يجب ان تكون القيثارة منصوبة على نفس هذا السلم اي ايشارتو وهكذا ٠

ونفس هذه المصطلحات نجدها في النص المسماري الذي عثر عليه في اور المرقم (٨٠ / .U.V) الموجود في المتحف البريطاني والذي سنعالجه فيما بعد ٠

ويشير احد النصوص المسمارية الى تعدد العازفين وتبديل الالات الموسيقية ٠ ففي بداية بعض الطقوس الدينية تبدأ بالعزف اولا المجموعة الاولى المؤلفة من الالات الموسيقية التالية :

الگار	algar	آلة وترية
اوب	ùb	آلة ايقاعية
ليليس	lilis	آلة ايقاعية
تيگي	tigi	آلة ايقاعية
بالاك	balag	آلة وترية

وفي اثناء تقديم القربان او التضحيه تعزف الالات التالية :

تيگي	tigi	آلة ايقاعية
اوب	ùb	آلة ايقاعية
آلا	álá	آلة ايقاعية

وفي الختام تشارك المجموعة الثالثة من الالات الموسيقية المؤلفة من :

گودي	gùdi	آلة وترية
الگار	algar	آلة وترية
زامي	zàmi	آلة وترية

وهذا يشير الى ان الالات الموسيقية المشاركة في الاداء تقسم الى (٣) مجموعات ويحدد تسلسل دور ومجيء المجموعة الاولى في الافتتاحية وبعدها تأتي المجموعة الثانية واخيرا المجموعة الثالثة التي تؤدي الخاتمة . ان دراسة وتتبع النصوص المسمارية والشواهد الاثرية قد اثبتت وجود فرق موسيقية بالات مختلفة .

وهكذا نرى ان ما نسمعه في الوقت الحاضر من تعابير مثل (فرقة الايقاعات العراقية) و (خماسي الفنون الجميلة) و (الرباعي الوتري) وغير ذلك هي ولا شك تواصل حضاري مع ما كان موجودا في حضارة العراق القديم .

ويستفاد من النصوص المسمارية ان اكثر الموسيقيين (المغنين) كانوا من الكهنة ورجال المعبد الا انه كان هنالك بعض الموسيقيين يتعاطون مهنا اخرى لا علاقة لها بالمعبد ولكنهم يستدعون للمشاركة في العزف والغناء في المناسبات التي تستدعي ذلك . هذا وكانت مهنة الموسيقى

يتوارثها الابناء عن الآباء كما وتوجد حالات زواج كان فيها كل من والد الزوج ووالد الزوجة من الكهنة الموسيقيين .

ان مبدأ تصنيف الموسيقيين (المغنين) الى درجات مختلفة كان متبعا في العراق القديم منذ العصر السومري القديم في الالف الثالث قبل الميلاد . وطبقا للنصوص المسمارية نرى ان التصنيف كان على الترتيب التالي :

١ ـ عازف الالحان الحزينة : ان الكاهن الذي يعزف ويغني التراتيل والنواح عند الوفاة ودفن الموتى كان يطلق عليه كلمة گالا gala ويقسم هذا الصنف الى (٣) درجات هي :

أ ـ گالا ـ ماخ اي الكاهن العظيم ويمكن ان يعتبر الموسيقى الاول من الدرجة الاولى .

ب ـ گالا وهو موسيقي من الدرجة الثانية .

جـ ـ گالا ـ تور أي الكاهن الصغير وهو الموسيقي المبتديء المتدرب أي طالب الموسيقى .

٢ ـ عازف الالحان السارة : ان كلمة نار السومرية وبالاكدية نارو تدل على صنف الكهنة الذين يعزفون وينشدون الالحان السارة وهم يقسمون الى (٣) درجات ايضا هي :

أ ـ نار ـ گال اي الكاهن الكبير وهو الموسيقي الاول .

ب ـ نار اي الكاهن الموسيقي من الدرجة الثانية .

جـ ـ نار ـ تور اي الكاهن الصغير وهو الموسيقي المبتدىء اي طالب الموسيقي .

٣ ـ عازف ملكي : ان الموسيقيين الذين يعملون في قصر الملك كانوا يقسمون الى قسمين :

١ ـ قسم مختص بالموسيقى الحزينة ويطلق عليهم گالا لوكال ٠

٢ ـ قسم مختص بالموسيقى السارة ويطلق عليهم نار لوكال ٠

ان اقدم نص مسماري ورد فيه ذكر للموسيقيين الملكيين هو من عصر سلالة اور الثالثة (٢١١٣ ـ ٢٠٠٦ ق ٠ م) ولكن المشاهد المنقوشة على بعض القطع الاثرية ترينا موسيقيين يعزفون ويغنون في حضرة الملك منذ عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ ـ ٢٥٠٠ ق ٠ م) وفي العصر الاشوري الحديث نشاهد الملوك في مناسبات تقديم القرابين او الاحتفال بالنصر على العدو الفارسي ومعهم الموسيقيون ٠ كما كان يرافق الحملات العسكرية موسيقيون من صنف نار ٠

هذا ونظرا للدور الكبير الذي كانت تلعبه الموسيقى ، لذا فانها كانت داخلة في جدول دروس اعداد الكهنة ورجال الدين وان تدريسها كان يتم في مدرسة المعبد ، كما كانت هناك مدارس في قصور الملوك تدرس فيها الموسيقى ايضا ٠

لقد كان على طلبة ورجال الموسيقى والغناء ان يتقنوا حفظ ما يلي :

١ ـ نصوص التراتيل والادعية والاغاني المختلفة الداخلة في المناسبات والشعائر الدينية التي يقومون بالمشاركة في ادائها ومصاحبتها موسيقيا وغنائيا ٠

٢ ـ ان يحفظوا الحان هذه التراتيل والاغاني ٠

٣ ـ ان يعرفوا لكل نوع من الشعائر والطقوس الدينية النص اللغوي ولحنه الخاص به ٠

٤ ـ ان يجيدوا العزف على اكثر من آلة موسيقية واحدة لان ممارسة وتنفيذ الشعائر الدينية المتنوعة تحتاج الى ذلك ٠

ونعلم من النصوص المسمارية ان الملك شمشي ادد الاول (١٨١٤ — ١٧٨٣ ق . م) قد الحق ابنة ملك ماري المخلوع (يا ريمليم) بمدرسة الموسيقى التابعة لقصره . وتخبرنا الكتابات المسمارية كذلك ان طبيبين من اطباء قصر احد الملوك الكشيين في القرن الرابع عشر قبل الميلاد كانا يقدمان التقارير الصحية عن صحة الموسيقيين والموسيقيات من مدرسة الموسيقى التابعة لقصر الملك .

ان تدريس الموسيقى في العراق القديم لم يكن خاليا من دروس النظريات الموسيقية .

ان حساب الصوت قد اكتسب اهمية خاصة بعد ظهور العود لانه بواسطة اوتار العود يمكن توضيح العلاقة والنسبة ما بين درجة الصوت وطول الوتر ، ونفس هذه الاهمية للعود من الناحية العلمية هي التي جعلت منه الوسيلة التي استعملها علماء ورجال الموسيقى النظريون في شرح النظريات الموسيقية حيث نراها قد استمرت في العصور العربية الاسلامية اذ كان العود يستخدم دون بقية الالات الموسيقية للغرض العلمي المذكور ويعتقد الباحث الالماني شتاودر انه بواسطة العود امكن وضع السلالم الموسيقية على اسس رياضية وان اصل السلم الفيثاغوري يرجع الى البابليين الذين وضعوه في الاصل .

لقد كان الباحثون في العالم مجمعين حتى وقت قريب على ان ما توصل اليه الاغريق بخصوص الموسيقى النظرية هو اقدم ما توصل اليه الانسان لذا فان المعلومات المتعلقة بهذا الباب من ابواب المعرفة يجب ان تستقى من المصادر الاغريقية . هذا الرأي قد اصبح في خبر كان بعد ان نشرت بعض النصوص المسمارية التي اظهرتها التنقيبات الى النور بعد ان ظلت آلاف السنين راقدة في جوف الثرى في نفر (قرب عفك) وفي اور (قرب الناصرية).

هذه الاثار قد ابطلت الرأي المذكور وقدمت الدليل الواضح على ان النظريات الموسيقية قد بدأت في العراق القديم وان سكانه القدامى قد سبقوا الاغريق باكثر من الف سنة في هذا الموضوع •

ومن هذه النصوص المسمارية التي القت اضواء جديدة على موضوع السلم الموسيقي في العراق القديم هو النص الذي عثر عليه في نفر ، وانه يحتوي على عدد من أسماء الاوتار •

ان هذا النص المسماري من نفر هو في الواقع نص رياضي احتوى بين ثناياه على معلومات موسيقية زودتنا باسماء سبعة اوتار هي :

١ ـ الوتر الامامي (القدام)
٢ ـ الوتر الثاني
٣ ـ الوتر الثالث الرفيع
٤ ـ الوتر صناعة الاله ايا
٥ ـ الوتر الخامس
٦ ـ الوتر الرابع من الاخير
٧ ـ الوتر الثالث من الاخير

ان ترقيم الاوتار هنا كان متسلسلا لغاية الوتر الخامس ومن الوتر الخامس يكون الترقيم تراجعيا كما يلي : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٤ ، ٣ ، ٢ ، ١ •

وفي اور عثر على كسرة من نص مسماري يحتوي على معلومات موسيقية تخص كيفية توضيح بعد موسيقي معين بواسطة اعادة نصب او تسوية الاوتار •

والقسم الثاني من هذا النص يتضمن معلومات عن كيفية تبديل نصب الكنارة من سلم الى آخر •

وفي اور ايضا عثر على لوح من الطين يحمل نصا مسماريا آخر يحتوي على معلومات حول اوتار القيثارة واسمائها .

المراة والموسيقى

لقد اثبتت الهياكل العظمية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور والتي يرجع زمنها لحدود ٢٤٥٠ ق . م والكتابات المسمارية والمشاهد المنقوشة على القطع الاثرية المختلفة ، ان المرأة في العراق القديم قد مارست الموسيقى والغناء والرقص وان تعاطيها للموسيقى لم يكن بمعزل عن الرجل بل نشاهدها معه جنبا الى جنب كما انها قد احتلت نفس المناصب الموسيقية التي شغلها الرجال في المعبد والقصر الملكي ومدارس الموسيقى .

لقد امدتنا الكتابات بالمعلومات التالية حول المرأة والموسيقى :

١ ـ اوردت الكتابات المسمارية اسماء الموسيقيات اللواتي عشن في العراق منذ عصر فجر السلالات الثاني والعصور اللاحقة .

٢ ـ ان حفيدة الملك الاكدي نرام سين كانت تعزف على آلة موسيقية في معبد اله القمر في مدينة تلو (الاسم القديم كيرسو) الواقعة في ناحية النصر قرب الشطرة .

٣ ـ ان الملك الاشوري شمشي ادد الاول المعاصر للملك البابلي حمورابي كان قد الحق ابنة ملك ماري المخلوع (ياريمليم) بمدرسة الموسيقى التابعة لقصره .

٤ ـ هناك عدة مجموعات من النساء اللواتي يزاولن مهنا غير موسيقية الا انهن يستدعين للغناء والعزف في المعبد في بعض الاعياد المعينة .

٥ ـ ان وظيفة كاهن موسيقي من صنف نار او من صنف گالا قد اشغلتها المرأة ايضا .

بعد هذا نستعرض اللقى الاثرية ذات العلاقة بموضوع المرأة والموسيقى في العراق القديم • خلال التنقيبات التي قام بها (وولي)في اور استطاع ان يعثر على المقبرة الملكية هناك والتي اشتهرت بالاثار النفيسة والمهمة جدا وخاصة فيما يتعلق بالآلات والحياة الموسيقية عند السومريين ففي بعض هذه القبور الملكية وغيرها عثر على الهياكل العظمية للعازفات مع الاتهن الموسيقية وهن في ابهى الحلي الذهبية والعقيق واللازورد • ففي احد هذه القبور عثر على (١٠) هياكل عظمية للنساء بالقرب من بقايا آلات وترية وجدت فوقها بعض عظام السيقان للعازفات • وفي قبر الملكة بو آ – بي (= شبعاد حسب القراءة القديمة للاسم) عثر على (٢١) هيكلا عظميا مع بعض بقايا الالات الموسيقية •

وفي القبر المرقم ١٢٣٧ عثر على القيثارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي وعلى القيثارة الفضية المعروضة في المتحف البريطاني وعلى القيثارة الزورقية الموجودة في المتحف البريطاني ايضا • وفي نفس هذا القبر عثر على (٤) هياكل عظمية للعازفات على الالات الموسيقية ولوحظ ان اصابع احداهن لازالت على ألوتر • وفي قبر اخر تم العثور على (٩) هياكل عظمية لموسيقيات حيث وجدت بقايا الاتهن الموسيقية فوق هياكلهن العظمية •

ان تاريخ آثار المقبرة الملكية في اور ومن ضمنها الالات الموسيقية يعود الى عصر سلالة اور الاولى او ما يسمى ايضا بعصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٤٠٠ ق • م) • هذا بالاضافة الى اللقى العظمية للموسيقيات السومريات مع الاتهن الموسيقية الاصلية التي وزعت على المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف الجامعة في فيلادلفيا في الولايات المتحدة الاميريكية فانه توجد نقوش على بعض الاختام الاسطوانية والاواني الفخارية تثبت وجود الموسيقيات في العراق القديم قبل ما يزيد على ٤٦٥٠ سنة من الان •

فمن هذا التاريخ جاءتنا طبعات اختام اسطوانية لنساء يعزفن على الالة الوترية السومرية بالالة التي تقابل في الوقت الحاضر كلمة هارب (Harp) وهن في وضعيات مختلفة وكان من جملة الاثار التي عثر عليها في كيش قرب بابل قطعة مطعمة بالصدف تمثل امرأة تعزف على المضارب الرنانة وهي معروضة في القاعة السومرية في المتحف العراقي وفي نفس هذه القاعة عرضت جرة فخارية مصبوغة بنقوش ملونة باللون القرمزي ونشاهد فيها ثلاث نسوة عاريات يحملن دفا يقرعن عليه بالعصا الممسوكة باليد اليمنى كما توجد كمية كبيرة من دمى الطين التي تمثل السومريات والبابليات اللواتي يعزفن على الدف المستدير وقد تم العثور على هذه الدمى في معظم المدن والتلول التي جرت فيها التنقيبات مثل اور ، الوركاء ، نفر ، سنكرة ، بابل ، كيش ، ومنطقة ديالى وغيرها •

ومن العصر البابلي القديم جاءتنا بعض القطع الاثرية التي ترينا عازفات على الكنارة والعود والجنك والصنوج اليدوية او الكوس (سيبال) والدف المستدير •

ومن العصر السلوقي (٣١٢ - ١٣٩ق • م) جاءتنا دمى طينية لعازفات على الالات الموسيقية التالية : العود والكنارة والجنك والناي المزدوج والشفوية• (الشعيبية) والدف المستدير والطبل الصغير •

وآثار العصر البابلي القديم ترينا اضافة الى العازفات المنفردات (صولو) ترينا ايضا ثنائي الرجل والمرأة في عزف يصاحب الملاكمة ومناسبات اخرى • اما اثار العصر الاشوري الحديث فانها ترينا العازفات مع العازفين في الفرقة الموسيقية الكبيرة وكذلك في فرقة الموسيقى العسكرية •

ان مشاركة المرأة العراقية القديمة في الموسيقى لم تقتصر على الموسيقى

الدينية وموسيقى الاعياد والمهرجانات والالعاب الرياضية والاحتفالات الخاصة بل نجد ان المرأة الاشورية قد شاركت في الفرقة الموسيقية العسكرية الاشورية قبل ٢٦٨٠ سنة من الان وهذا مالم يثبت بعد لنساء حضارات اخرى مثل الحضارة المصرية القديمة والحضارة الاغريقية والرومانية • وقبل ٣٤٠٠ سنة من الان غنت المرأة السومرية لانتصار ملكها القائد على الاعداء وشاركت في الاحتفالات التي اقيمت بهذه المناسبة على غرار ماتقوم به الفتاة العراقية في عصر قادسية صدام المجيدة وهي تغني للقائد ، للنصر ، للوطن ، للثورة ، للامة وللجيش •

تاثير العراق على الخارج

ان المصطلحات والتعابير الموسيقية التي ابتكرها سكان العراق القدامى قد انتقلت الى خارج العراق واستعملت في عصر لاحق من قبل سكان مدينة رأس شمرا (اوغاريت) قرب ميناء اللاذقية على البحر المتوسط كما اثبتت ذلك الاغنية الخورية التي اصبحت موضوع دراسة ونقاش بين المتخصصين في الكتابات المسمارية والمتخصصين في العلوم الموسيقية ووصل الامر في امريكا الى قيام بعض الباحثين باصدار اسطوانة بغناء وعزف الاغنية الخورية من رأس شمرا مع كراس قيم حول الموسيقى القديمة •

ان نص هذه الاغنية من راس شمرا ينقسم الى قسمين الاول وهو مكون من (٤) اسطر هي عبارة عن النص اللغوي للاغنية ثم يأتي القسم الثاني الموسيقى المؤلف من (٦) سطور هي من ٥ ـ ١٠ ويفصل بين هذين القسمين خطان متوازيان ينتهيان في كل طرف بعلامتين مسماريتين تدل على التكرار او الاعادة لمرتين •

ويحتوي القسم الموسيقي هذا على المصطلحات الخاصة بالابعاد الموسيقية ، وثبت من دراسات الباحثين ان هذه المصطلحات هي اكدية اصابها بعض التحريف بسبب طبيعة اختلاف اللغة الخورية عن اللغة الاكدية •

والمثال الاخر الذي نقدمه بخصوص تأثير العراق الموسيقي على الاقوام والاقطار المجاورة والقريبة هو ما توصل اليه عالم المسماريات لنجدن الذي نشر سنة ١٩٢١ ، دراسة بعنوان (المصطلحات الموسيقية البابلية والعبرية) التي اعتمد عليها فارمر في كتابه (تاريخ الموسيقى العربية) حيث كتب يقول : « اشار الاستاذ ستيفن لنجدن عالم الاشوريات البارز الى الصلة الوثيقة بين موسيقى الاشوريين والعقائد العبرية واذا كانت الاسماء تستطيع ان تدلنا على شيء فان هذه الصلة يمكن ان تمتد فتشمل العرب . فيمكن ان نقول ان اصل كلمة الشاعر عند العرب يرجع الى (شارو) Sharru اي رئيس المغنين في الاشورية وتسمى الترتيلة الاشورية (شيرو) Shiro وتلمح فيها كلمة (شعر) ويسمى المزمور في الاشورية (زمارو alalu) ويرادف في العبرية (زمراه) Zimrah (اغنية) و (مزمور) ومن المؤكد ان اصل (شجو) الاشورية ومعناها مزمور التوبة هو اصل (شجايون) في العبرية و (شجن) في العربية .

وبنفس الطريقة يمكننا ان نربط بين كلمة (الو) في الاشورية ومعناها النواح وكلمتي (الال) في العبرية و (لوال) في العربية وفي الحقيقة قد نجد كلمة (شررو) الاشورية ومعناها الانشاد وقرابتها مع كلمة (انشاد) العربية والكلمة العامة التي تطلق على الموسيقى في الاشورية هي (نجوتو nigutu) و (ننجوتو) ومادتها (نجو) (يصوت) ويشبهها في العبرية (ناجن) (العزف عن الالة الوترية) ومن ثم كلمة (نجيناه) (موسيقي الالات الوترية) . وبمعنى كلمة (ان) في الاشورية (اغنية) وهي كلمة (آناه) العبرية و (غناء) العربية بل قال العلماء ان كلمة (اللو) Zamaru الاشورية من (تهلاه) العبرية ذات الضجة والضوضاء و (تهليل) عند العرب وتعني كلمة (ناقو) naqu في الاشورية (الحزن) ويجب ان

تربط هذه الكلمة بكلمة (نهي) العبرية و (نوح) العربية و (اغنية الحزن) •

اما فيما يخص تأثير العراق في مجال الالات الموسيقية فاننا سوف نتطرق اليه في القسم الخاص بذلك هذا ومن الجائز ان تكشف لنا تنقيبات وبحوث المستقبل عن اثار تشير الى قيام اقوام واقطار اخرى باقتباس المصطلحات الموسيقية وكذلك الالات ، من العراق القديم مهد اقدم حضارة موسيقية راقية •

الالات الموسيقية

للالات الموسيقية في بلاد ما بين النهرين تاريخ عريق واصيل يرجع الى عدة الاف من السنين قبل الميلاد حيث اظهرت التنقيبات في اور وكيش ونمرود الات موسيقية اصيلة مختلفة كان قد عزف عليها السومريون والاشوريون ويشاهدها المرء في الوقت الحاضر معروضة في المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف الجامعة في فيلادلفيا في الولايات المتحدة الامريكية وظهرت كذلك مجموعة كبيرة من الاثار التي نقشت عليها رسوم الالات الموسيقية المتنوعة التي استعملها سكان العراق القدامى عبر العصور المختلفة وسنعالج هنا بصورة موجزة جميع هذه الالات الموسيقية :

تصنيف الالات الموسيقية

ان الطريقة التي اتبعها سكان العراق القدامى في كتابة اسماء الالات الموسيقية قادت الباحثين الى القول بان تصنيف الالات الموسيقية في العراق القديم كان طبقا لنوع المادة المعمولة منها الالة الموسيقية فهناك مجموعة آلات موسيقية تسبق اسماءها العلامة الدالة على الخشب (giš) ومجموعة ثانية تسبقها العلامة الدالة على الجلد (kuš) ومجموعة ثالثة تسبقها العلامة الدالة على القصب (gi) ومجموعة رابعة تسبقها

العلامة الدالة على النحاس (urudu) ومجموعة خامسة تسبقها العلامة الدالة على البرونز (zabar) هذا مع العلم ان ذكر المادة المصنوعة منها الآلة هو ليس السبيل العلمي الدقيق لتحديد نوعية الآلة لذا نرى ان علماء العرب والاسلام قد اتخذوا من كيفية احداث وخروج الصوت من الالة اساسا للتصنيف واستنادا الى ذلك نراهم قد قسموا الالات الموسيقية الى الآلات الوترية و وآلات النفخ وآلات النقر ٠

اسماء الآلات الموسيقية في النصوص المسمارية

لقد اوردت النصوص المسمارية عددا كبيرا من اسماء الالات الموسيقيه لبلاد ما بين النهرين باللغات السومرية والاكدية (البابلية والاشورية) وقام المتخصصون في الكتابات المسمارية بترجمتها الى اللغات الاوربية الحديثة منها أسماء مجموعة الآلات الوترية ، وأسماء الآلات الايقاعية ، وأسماء آلات النفخ ٠

هذا وهناك اشارات قليلة في النصوص المسمارية الى آلات موسيقية اخرى غير الواردة اعلاه لا يعرف عنها الشيء الاكيد من حيث الشكل والمناسبة الدينية التي تستعمل فيها ٠

وقبل ان نستعرض الآلات الموسيقية لابد من الاشارة الى ان ما سنورده هنا يعتمد على الدراسات المقارنة التي قمنا بها للاثار الموسيقية في وادي النيل والجزيرة العربية وسوريا وفلسطين وتركيا وايران وبلاد الاغريق والرومان ٠

الالات الوترية

الجنك

تستعمل الكتب العربية القديمة والحديثة الكلمة الفارسية جنك (بفتح

الجيم وسكون النون) للدلالة على الالة الوترية التي تسمى في الانكليزية (harp) وتاريخ هذه الالة قديم وطويل ففي العراق يرجع تاريخ ظهورها الاول في عصر الوركاء الى حدود ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد وبعد استعمالها من قبل السومريين استعملها الاكديون والبابليون والكشيون كما اثبتت ذلك الاثار الموسيقية الكثيرة المنشورة في الوقت الحاضر •

ان اول واقدم شكل لالة الجنك هو النوع المقوس او المنحني الذي يرى فيه علماء الموسيقى بانه قد تطور من قوس الرماية • أما النوع الثاني لهذه الالة فهو الجنك الزاوي حيث تنشأ زاوية قائمة او حادة من اتصال حامل الاوتار بالصندوق الصوتي • وقد ظهر هذا النوع الثاني في العراق قبل غيره من الاقطار وذلك في العصر البابلي القديم الذي بدأ في حدود ١٩٥٠ق • م (صورة رقم ١) •

ويرى الباحثون الاجانب ان مصر اقتبست الجنك الزاوي من العراق الذي كان قد استعمل هذا النوع من الآلة قبل مصر بـ (٥٠٠) سنة تقريبا •

الكنارة

ان التسمية العربية القديمة والحديثة كنارة (بكسر الكاف وتشديد النون) ترجع في اصلها الى الاسم البابلي كناروم (Kinnarum) الذي ورد في الكتابات المسمارية من العصر البابلي القديم وقد انتقلت هذه التسمية الى اللغة العبرية بصيغة (كنور) والى اللغة المصرية القديمة بصيغة (كنر) • وتسمى هذه الالة في الانكليزية (lyre) وفي الالمانية (leire) • وتثبت الشواهد الاثرية ان اقدم ظهور واستعمال لالة الكنارة في العالم القديم كان عند السومريين في بلاد ما بين النهرين في نهاية عصر جمدة نصر •



صورة رقـــم (١)

لوح فخاري من العصر البابلي القديم يمثل مشهده عازفاً على الجنك الزاوي، في المتحف العراقي

لقد مرت هذه الالة عبر تاريخها الطويل في العراق بمراحل تطور وتغير فيها المظهر العام لشكل الصندوق الصوتي وازداد عدد اوتارها واضيفت لها الملاوي وفتحات الصندوق الصوتي (الشمسية) لتقوية الصوت الخارج من الالة • فالكنارة السومرية ظلت تمتاز بان صندوقها الصوتي كان يشبه الحيوان تماما او انه قريب الشبه به او يتصل به تمثال حيوان صغير ولعل اشهر الكنارات السومرية هي الكنارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي والتي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور ، ويرتقى تاريخها الى حدود ٢٤٥٠ق • م وهي تمتاز برأس الثور الذهبي (صورة رقم ٢) •

وفي العصر الاكدي (٢٣٧١ – ٢٢٣٠ ق • م) عرفت بلاد ما بين النهرين استعمال (٣) اشكال من الكنارة •

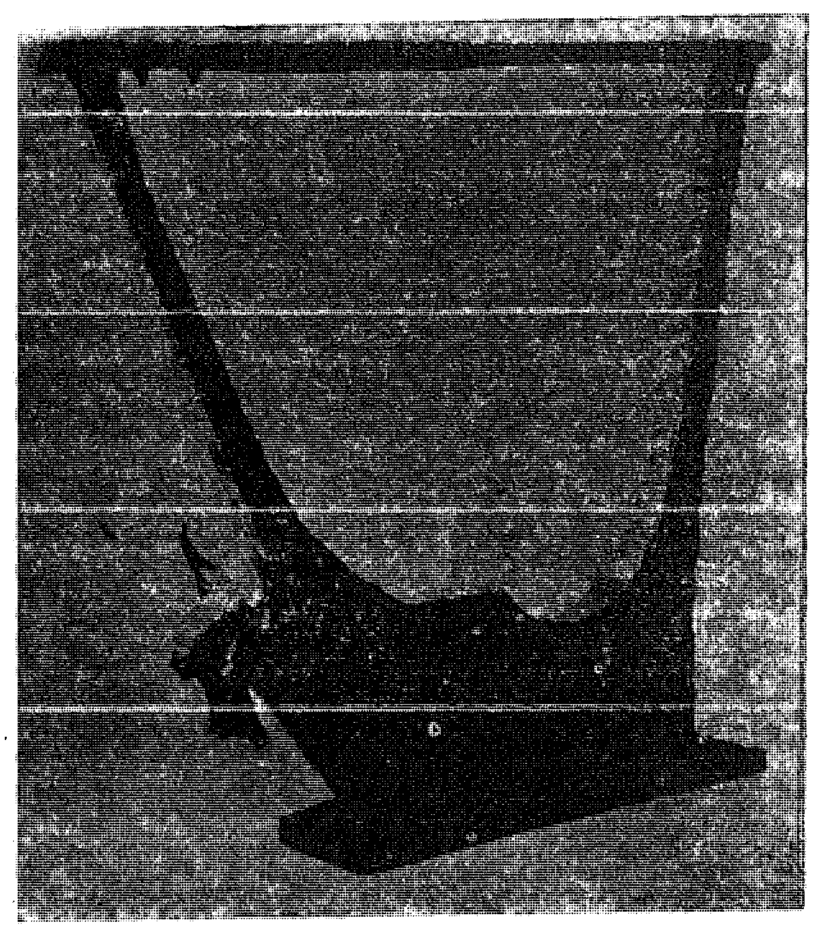
ويقول الباحثون الاجانب ان الكنارة هي ليست مصرية الاصل بل هي الة دخيلة مقتبسة من اصل عراقي •

واستمر استعمال الكنارة في بقية عصور تاريخ العراق القديم • وتعرف الكنارة في الوقت الحاضر في كثير من الاقطار العربية باسم السمسمية وصندوقها الصوتي متوازي المستطيلات حيث تستعمل صفيحة الزيت الفارغة لهذا الغرض اما اذا كان الصندوق الصوتي دائري الشكل فتعرف الالة عندئذ باسم الطنبورة •

العود

لا يستعمل علماء الموسيقى كلمة (عود) للدلالة على العود العربي فقط المستعمل في الوقت الحاضر بل يستعملونها للدلالة على مجموعة اوسع من الالات الوترية •

وتطغى على موضوع تاريخ واصل العود في الابحاث والكتب الاجنبية آراء ونظريات متباينة •



صورة رقم (٢)
الكنارة الذهبية من المقبره الملكية في اور وتعود الى عصر سلالة اور الاولى.
في المتحف العراقي

ان اقدم ظهور للعود كان في العراق القديم في العصر الاكدي (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ق ٠ م) وتشير الشواهد الاثرية الكثيرة الى ان العود كان منتشرا في جميع انحاء العراق وانه اصبح الالة المفضلة في الحياة الموسيقية في العصر البابلي القديم (٢٠٠٠ ـ ١٦٠٠ ق ٠ م) ٠

والجدير بالذكر ان شكل العود الذي ساد في العراق منذ العصر الكشي هو نفسه الذي اقتبسته مصر مع دساتينه وانتشر فيها كما ان عدد اوتار العود العراقي للعصر المذكور هو نفس عدد اوتار العود المصري وان طريقة مسك العود بصورة مائلة الى الاعلى هي نفسها في العراق في العصر الكشي ، وفي مصر التي تعود اقدم اثار العود فيها الى عصر الاسرة الثامنة عشر (١٥٨٠ – ١٣١٠ ق ٠ م) ٠

ان طريقة مسك العود في العراق في الوقت الحاضر من قبل العازفين المشهوريين امثال الفنان منير بشير والفنان سلمان شكر وغيرهم هي نفس الطريقة الافقية لزند العود التي كانت شائعة فيه في العصور العربية-الاسلامية وكذلك في العصر البابلي القديم (صورة رقم ٣) ٠



صورة رقم (٣)
دمية طينية لعازف على العود من العصر البابلي القديم
في المتحف العراقي

كان الرأي الســائد بين الباحثين ان عود العراق القــديم كــان خاليا من العتب (بفتح العين والباء) او الدســاتين الا انني اســتطعت مؤخراً في كتابي الصادر باللغة الالمانيــة ان اثبت خطــأ هذا الرأي علــى ضوء اثر عثر عليه في منطقــة ديــالى وهو موجود الآن في متحف اللوفر وابطلنا الرأي الفارسي الذي يتبجح بان العرب قد اخذوا العود من الفرس مع كلمة (دساتين) الفارسية .

لقد عرف العالم القديم استعمال ثلاث آلات وترية هي الجنك والكنارة والعود وقد اثبتت الاثار ان ظهور هذه الالات الوترية كان في العراق قبل غيره من اقطار العالم القديم الحضارية .

آلات النفخ

الصــفارة

ان احدث المكتشفات الاثرية لالة النفخ المعروفة باسم الصفارة هــي التي عثر عليها في احدى غرف الطبقة الخامسة من تل يارم تبــه والتي تعود لاواخر العصر الحجري (عصر حسونة) وهذا الاثر عبارة عن قطعة فخارية تشبه شكل (السيكار) ينتهي برأس خروف وهناك بعض الثقوب المنتظمة على سطح الانبوب الفخاري الامر الذي يشير الى استعماله كآلة نفخية .

وفي تبه كورا بمحافظة نينوى عثر على بعض الصفارات العظمية التي تعود الى عصر العبيد وهي تحتوي ايضا على بضعة ثقوب لاخراج الصوت وفي الوركاء وبورسبا (برس نمرود) عثر على كسر فخارية من الصافرات واستمر استعمالها في العصور اللاحقة على شكل طيور او اشــكال اخرى استعملت للاطفال حتى وصلت الى يومنا هذا مع فارق واحد هو اختلاف المادة حيث اصبحت الان تصنع من البلاستك .

الناي

الناي كلمة فارسية تقابلها بالعربية كلمة (شبابة) و (القصابة) او القصب او صيغة التصغير لها (قصبية) والناي عبارة عن قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين ويقع النفخ فيها مباشرة على حافة فتحتها المواجهة لشفتي النافخ ويصنع الناي عادة من قصب الغاب او من الخشب واحيانا من المعدن •

وفي المقبرة الملكية في اور عثر على اجزاء من ناي اصلي مصنوع من الفضة طوله (٢٦ر٧ سم) ويحتوي على (٤) ثقوب متساوية الابعاد فيما بينها وهو موجود في متحف الجامعة في (فيلادلفيا ــ امريكا) ويعود تاريخ هذا الناي الفضي الى ٢٤٥٠ ق • م واضافة الى هذا نجد ان الة الناي منقوشة على ختم اسطواني عثر عليه في اور ايضا ويعوْد في تاريخه لنفس الفترة وهناك مجموعة كبيرة من دمى الطين التي جاءتنا من مدن مختلفة من العراق وهي تمثل النفخ في هذه الالة الهوائية عبر العصور التاريخية المختلفة للعراق القديم •

الناي المزدوج

ان اقدم اثر للناي المزدوج في العراق يعود الى عهد الملك السومري اورنمو مؤسس سلالة اور الثالثة في ٢١١٣ ق • م حيث نرى هذه الالة منحوتة على القسم الخلفي من مسلته المشهورة الموجودة في متحف الجامعة في فيلادلفيا ، واستمر استعمال هذه الالة في العصور اللاحقة كما ترينا ذلك دمى الطين وكسر الفخار المزجج والمنحوتات الحجرية •

ان طبيعة المادة التي تصنع منها هذه الالة النفخية وهي القصب السريع التلف والكسر قد حالت دون وصول قطع اصلية لهذه الاله بعكس الناي الفضي السومري •

البوق

وهذه الالة عبارة عن انبوبة من النحاس ذات شكل اسطواني لمسافة تتجاوز النصف ثم يصبح شكلها مخروطيا وينتهي باتساع يشبه الجرس • ان اقدم اثر عراقي يرينا استعمال هذه الالة يعود الى عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ – ٢٥٠٠ ق • م) اما في مصر فان اثارها المعروفة في الوقت الحاضر تدل على ان اقدم استعمال لهذه الالة كان في عهد تحوتمس الرابع (١٤١٣ – ١٤٠٥ ق • م) من فراعنة الاسرة الثامنة عشر والجدير بالذكر انه قد عثر في قبر توت عنخ آمون (١٣٤٧ – ١٣٣٩ ق • م) على ابواق اصلية معمولة من الذهب والفضة ، وقد نفخ فيها احد الجنود الموسيقيين من دار الاذاعة المصرية سنة ١٩٣٩ • اما في العراق فلم يعثر بعد على بوق اصلي قديم • ونشاهد البوق في الاثار الاشورية التي تعود للملك سنحاريب (٧٠٤ – ٦٨١ ق • م) مستعملا في عملية نقل الثور المجنح •

القرن

ان كلمة القرن العربية ترجع في اصلها الى الكلمة الاكدية قرنو (qarnu) وقرنوم (qarnum) وتعمل هذه الآلة من القرون المجففة لبعض الحيوانات مثل الثيران والمعزى ثم تثقب وعندئذ ينفخ عليها كالة موسيقية • ومما يجدر ذكره هو ان احد النصوص من عصر ايسن – لارسا يخبرنا عن تجوال المنادي في شوارع المدينة ونفخه في القرن معلنا ضياع ختم اسطواني يعود لاحد التجار ويستنتج من هذا النص ان القرن كان يستخدم ، آنذاك كوسيلة من وسائل الاعلام الرسمية وايصال الاخبار والمعلومات وجاء ذكر القرن ضمن الات اوركسترا الملك نبوخذنصر الثاني التي ذكرتها التوراة حيث وردت هذه الالة بصيغة قرنا (qarna) واضافة الى ماتقدم فقد رسمت هذه الآلة على

جدران قصر ماري الذي يعود الى العصر البابلي القديم حيث ان ملكه كان معاصرا للملك حمورابي •

الشعيبية

وهي من الات النفخ تتألف من عدة انابيب تختلف في الطول وتوضع في داخل اطار بصورة رأسية متوازية وينفخ العازف في الفتحات العليا لهذه الانابيب اذ ان النهايات السفلى للانابيب تكون مسدودة وهناك امثلة تكون فيها الانابيب متساوية الطول في القسم العلوي الظاهري اما من الداخل فتكون مختلفة في الطول • وتنسب الاساطير الاغريقية هذه الالة الى الاله هرمز ثم الى ابنه (بان) ومن هنا جاءت التسمية الانكليزية لهذه الالة وهي (pan's pipe) اما التسمية العربية الشعيبية فانها نسبة الى النبي شعيب •

ان اقدم الآثار التي تثبت وجود هذه الآلة هي في الواقع الآثار الاغريقية التي تعود الى القرنين السابع والسادس قبل الميلاد • اما في الشرق فان ظهور هذه الالة قد تأخر الى العصر الهلنستي (صورة رقم ٤) والواقع ان اصل وموطن آلة الشعيبية لايزال في الظلمات وغير معروف خاصة اذا ماعلمنا ان الة الشعيبية قد وردت في (الالياذة) بإعتبارها آلة اجنبية •

الآلات الايقاعية الجلدية

الطبـــل

للطبول تـــاريخ طويل تنوعت خلاله اشكالها وحجومهـــا فهنـــاك الطبل المســـتدير الكبير والطبل اليدوي والطبل الطويل المخروطي والطبل الاسطواني وتعمل اطارات هذه الطبول اما من المعدن واما من الخشب واما من الفخار ويكون القرع اما باليد او بالعصا •



صوره رقم (٤)

منحوتات حجرية تعود الى العصر الفرثي عثر عليها في الحضر ويشاهد فيها عازف على الشعيبية وآلة نفخية اخرى .

في متحف الحضر

ان الاثار العراقية المعروفة في الوقت الحاضر تثبت استعمال السومريين للطبل الكبير المدور في اواخر النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد حيث قمت بنشر دراسة حول مسلة سومرية من بدرة دخلت الى حوزة المتحف العراقي وفيها مشهد للقرع على الطبل الكبير (صورة رقم ٥). واستطعت استنادا الى هذا تغيير الاراء السابقة حول اقدم وجود واستعمال للطبل هذا وبالاضافة الى مشاهد الطبل التي جاءتنا منقوشة على الاثار السومرية فقد عثر في المقبرة الملكية في اور على بقايا لكسر من اطارات اصلية للطبول معمولة من البرونز •

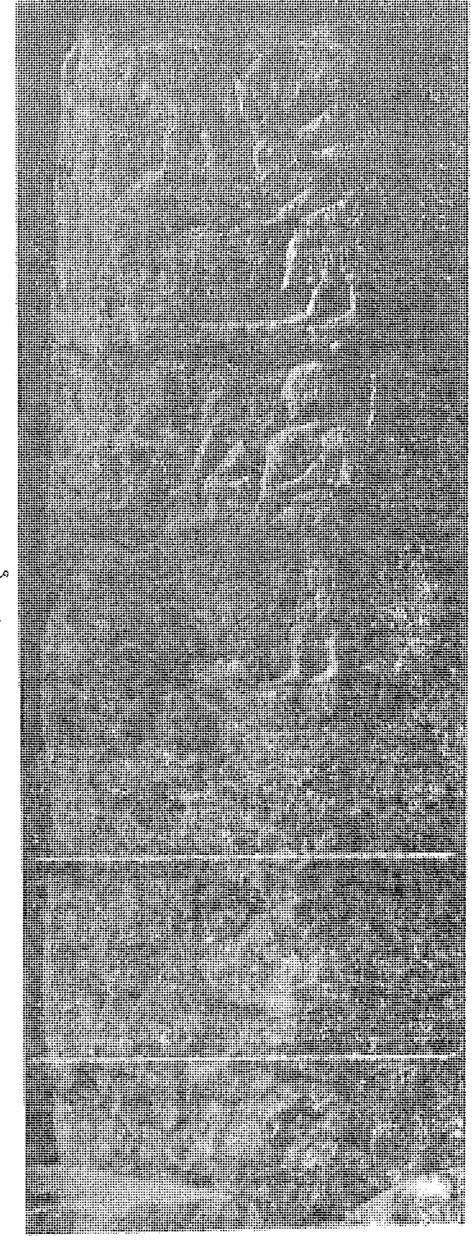
وفي منحوتة جدارية من عهد الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ — ٦٢٦ ق • م) عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى ونقلت الى المتحف البريطاني نشاهد مشهد شرب نخب انتصار الملك الاشوري على ملك العيلاميين على انغام الالات الموسيقية ومنها الطبل الطويل الذي يضيق في نهايته السفلى اما النهاية العليا فانها اوسع وقد ثبت عليها الجلد كما يستدل ذلك من الدوائر الاربعة وهي تدل على المسامير المرسومة بين اطارين رفيعين • يحمل العازف هذا الطبل على بطنه ويعزف عليه بكلتا اليدين •

هذا وقد جاءتنا دمى طينية من الوركاء وبابل وسلوقيا وغيرها وهي تمثل عازفات على طبل اسطواني صغير محمولا امام الجسم •

التمباني

ان الالة الايقاعية الجلدية المعروفة في الوقت الحاضر بتسميتها الايطالية تمباني (timpani) كانت معروفة ومستعملة في العراق في العصر البابلي القديم •

اما الآثار المصرية وآثار بقية اقطار الشرق الادنى فلم يظهر فيها بعد مايشير الى وجود التمباني فيها • وكانت هذه الالة تسمى في الاكدية باسم



صورة رقم (٥)

مسلة حجر سومرية من بدرة تعود الى عصر الانتقال من فجر السلالات الثاني الى عصر فجر السلالات الثالث في المتحف العراقي

(ليليسو) اذ عثر في مدينة الوركاء على نص مسماري من العصر السلوقي يحتوي على رسم لهذه الالة مع اسمها القديم ومراحل صناعة جلد هذه الالة وهذه هي اول حالة في العراق نجد فيها الاسم المسماري القديم للالة الموسيقية مكتوبا بجانب رسم لها في آن واحد •

الطبلة

الطبلة وتسمى في العراق ايضا باسم (الدنبك) وتعرف في بعض الاقطار العربية باسم الدربوكة • ان الطبلة بشكلها المعروف في الوقت الحاضر كانت مستعملة في العراق في العصر البابلي القديم اي قبل ظهور الفرس استنادا الى دمية طينية موجودة في المتحف العراقي •

الدف

تختلف الدفوف من حيث الشكل والحجم فهناك دفوف مستديرة وهي صغيرة ، وكبيرة وهناك الدف المربع •

ان اقدم اثر عراقي للدف المستدير يعود الى عصر فجر السلالات الاول ثم استمر استعماله في الفترات اللاحقة وتشير الاثار العراقية الى وجود طريقتين لمسك الدف ، الاولى : ويكون الدف فيها ممسوكا امام الصدر اما في الطريقة الثانية فيكون الدف ممسوكا الى خارج الكتف او الجانب الايسر • لقد ظهرت الطريقة الثانية لاول مرة في العصر البابلي القديم ويتضح من المشاهد المختلفة للدف ان النقر عليه كان يتم من قبل الرجال والنساء وان استعماله كان في مناسبات السلم والحرب • كما وان النقر عليه كان اما انفراديا واما بمصاحبة آلات اخرى مثل العود والكنارة والناي والصلاصل والصنوج اليدوية ويرى هيكمان في كتابه (مصر : تاريخ الموسيقى في صور ص ١٠) ان مصر مدينة في معرفتها واستعمالها للدف

المستدير الى حضارات الشرق القديم ولاسيما العراق حيث ان اول ظهور له فيها كان في عهد الفرعون تحوتمس الثالث (١٥٠٤ - ١٤٥٠ ق ٠ م) ٠

الدف المربع

هناك منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الاشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق ٠ م) عثر عليها في نينوى ونقلت الى متحف الشرق الادنى في برلين الديمقراطية تشير الى استعمال الدف المربع ٠

الآلات المصوتة بذاتها

وهي الالات التي تخرج الاصوات بذاتها عن طريق تصادم جزئيها بعضا ببعض او عن طريق القرع او الضرب او عن طريق الاهتزاز الذي يسبب تراطم الاجزاء المكونة للالة ببعضها وتشمل هذه الفصيلة على سبيل المثال الصنوج اليدوية والخرخاشة والمضارب الرنانة والاجراس ٠

الصنوج اليدوية

لقد اثبتنا في دراسة نشرناها بالالمانية ان اقدم استعمال للصنوج اليدوية (سيمبال (Cimbals)) كان في عهد الملك السومري اورنامو مؤسس سلالة اور الثالثة وليس في العصر البابلي القديم واستمر استعمال هذه الآلة في العصور اللاحقة ، وترينا الآثار الموسيقية استعمال العراق القديم لنوعين من الصنوج اليدوية (وتسمى باللهجة الدارجة جنجانات) النوع الاول وفيه تثبت في الوجه العلوي من كل صنج قبضة صغيرة بشكل العروة وهذا الشكل هو الذي كان معروفا عند السومريين والبابليين ٠ اما النوع الثاني فانه يحتوي على قبضة رفيعة طويلة مثبتة في الوسط يمسكها العازف عند القرع ٠ وهذا الشكل كان معروفا عند الاشوريين واضافة الى المشاهد الاثرية لهذه الالة هناك صنوج يدوية اصلية

الاشورية عثر عليها في نمرود تعود الى القرن التاسع ـ الثامن قبل الميلاد وهي محفوظة في المتحف البريطاني •

الخرخاشات

اظهرت التنقيبات في مدن كثيرة من بلاد مابين النهرين خرخاشات مختلفة الاشكال تعود الى العصر البابلي القديم بعضها يمثل حيوانات مثل الخنزير والضفدع وحيوانات اخرى لايمكن تحديد نوعها لعدم وضوح المعالم • وهناك نوع يتألف من مقبض رفيع ينتهي في جهة واحدة بجسم كروي على قطع صغيرة من الحجر تصوت عند هزها وارتطام بعضها ببعض وكذلك عند اصطدامها بجدران الجزء الكروي ذي الثقوب وهذا الشكل لا يختلف عن الالة المستعملة في الموسيقى الراقصة في اوربا وامريكا اللاتينية في العصر الحديث او الالة التي تستخدم من قبل الاطفال والتي تصنع من المعدن او اللدائن البلاستيكية او سيقان الحنطة والتي تعرف باسم « القشقوشة » • وفي العصر السلوقي الذي اعقب وفاة الاسكندر الكبير ظهر شكل جديد للخرخاشة الفخارية في بلاد ما بين النهرين حيث اصبح بشكل النصف العلوي للانسان وهو نوع لم يعرف في بقية حضارات العالم القديم وهناك نوع اخر بشكل كروي مقرنص ذي نتوءات يعود الى العصر البابلي القديم وهو مقتصر على العراق فقط طبقا لما هو منشور من آثار •

الاجراس

وهي الات مصوتة كانت تعلق في رقاب الخيول والحيوانات الاخرى وكذلك في ملابس بعض الكهنة كما يتضح ذلك في المنحوتات الاشورية من القرن التاسع قبل الميلاد • كما عثر على اجراس اصلية معدنية في نمرود والمدن الاشورية الاخرى وهي تعود الى القرن التاسع قبل الميلاد • وفي بابل عثر

على جرس من النخار يعود الى العصر البابلي الاخير وعثر في الحضر على مجموعة متنوعة من الاجراس المعدنية التي تعود الى فترة الحضر •

المضارب الرنانة

وهي عبارة عن قطع معدنية شبيهة بالمنجل تقريبا ذات نهاية رفيعة واخرى عريضة تمسك باليد وتقرع الواحدة بالاخرى • ان اقدم المضارب الرنانة قد عثر عليها في كيش وهي تعود الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٤٠٠ ق • م) حيث عثر في كل قبر على زوج واحد من هذه المضارب الرنانة المصنوعة من النحاس واستمر استعمالها ايضا في العصر الاكدي وهناك اثار من اور وكيش وماري تحمل مشاهد منقوشة لهذه الآلة •

الصلاصل

وهي آلة معدنية تشبه شوكة الطعام او الملقط تثبت في سيقانها جلاجل او صنوج معدنية صغيرة متحركة وعند اهتزاز الشوكة يخرج الصوت من جراء ارتطام الصنوج وبالاستناد الى ما هو معروف من آثار في الوقت الحاضر يمكننا ان نقول ان اقدم اثر عراقي يرينا استعمال هذه الالة يعود الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ – ٢٤٠٠ ق • م) واستمر استعمالها في العصر الاكدي ايضا حيث نراها منقوشة على الاختام الاسطوانية •

انجازات العراق القديم الموسيقية

ان الدراسات المقارنة التي قمنا بها للاثار الموسيقية في اقطار العالم القديم قد اثبتت قيام سكان العراق القدامى بابتكار الكثير من الالات الوترية والايقاعية والمصوتة بذاتها قبل اقوام الاقطار الاخرى ونذكر منها على سبيل المثال العود والكنارة والجنك الزاوي والطبلة والدف والصنوج

اليدوية وبعض الانواع من الخرخاشات . وان الكثير من الآلات الموسيقية للعراق قد اقتبستها الاقطار الاخرى واستمر استعمالها عبر العصور المختلفة حتى وصلت الى اوربا والى يومنا هذا مع شيء من التطوير والتحسين . واضافة الى هذا فقد قدم سكان العراق القدامى انجازات موسيقية اخرى ذات اهمية خاصة على الصعيد العام لتاريخ الموسيقى في العالم الذي ظل يستعملها حتى يومنا هذا في مجال الالات الوترية . ان الشواهد الاثرية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور قد اثبتت ان السومريين قد توصلوا في عصر سلالة اور الاولى (بحدود ٢٥٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق . م) الى ادخال (الفتحات الصوتية) على وجه الصندوق للالة الوترية . هذه الفتحات هي مهمة جدا لان وظيفتها هي تقوية وتضخيم الصوت المنبعث من الالة الوترية وكان شكلها في الكنارة السومرية مثلث الشكل كما يتضح ذلك من الاثر المعروف باسم (راية اور) الذي عثر عليه في المقبرة الملكية في اور والموجود في المتحف البريطاني واستمرت هذه الفتحات الصوتية التي ابتكرها السومريون قبل ٤٤٥٠ سنة من الان عبر العصور التاريخية المختلفة حتى وصلت الى الوقت الحاضر باشكال وحجوم مختلفة حيث نشاهدها في مختلف الالات الوترية في العالم الغربي والشرقي .

والانجاز الموسيقي الاخر الذي توصل اليه السومريون في مجال الالات الوترية هو (الجسر) او (الفرس) وهو حسب ما وضعه مجمع اللغة العربية (قطعة خشبية مستعرضة على الصدر ترتكز عليها الاوتار بعد خروجها من المشط) وفائدة هذه القطعة الصغيرة هي ابعاد ورفع الاوتار عن وجه الصندوق الصوتي للالة الوترية وبذلك تحول دون ارتطام المضراب (الريشة) بالخشب وهذا له تأثير ولاشك على طبيعة ونوعية وصفاء الصوت الذي ينبعث من الالة الوترية . لقد مضت حوالي ٤٤٥٠ سنة على ابتكار السومريين لما يعرف الان عند الموسيقيين باسم الجسر او الغزال واستمر هذا

الجزء الصغير في الالة الوترية حتى يومنا هذا وشمل مختلف الالات الوترية في العالـــم •

اما الانجاز الموسيقي الثالث الذي قدمه العراق القديم في مجال الالات الوترية فهو (الملاوي) او المفاتيح وهي حسب ما وضعه مجمع اللغة العربية (قطع من الخشب لربط الاوتار فيها) • لقد عثر على المفاتيح الاصلية لبعض الالات الوترية في المقبرة الملكية في اور والتي يرجع تاريخها الى ٢٤٥٠ قبل الميلاد •

وفي المتحف العراقي اثر سومري عثر عليه في نفر هو عبارة عن لوح مربع الشكل تقريبا يحتوي على مشاهد منحوتة بالنحت البارز ومنها آلـــة الكنارة ذات الملاوي ، او المفاتيح وهي القطع التي يستعملها العازف في تسوية الالة اي ضبط درجة اصواتها وهو ما يعرف عند الموسيقيين (بدوزنة) الالة • وهذا الاثر هو اول واقدم دليل او شاهد اثري على ابتكار السومريين للملاوي واستعمالها قبل ٤٥٠٠ سنة من الان • واستمر استعمال الملاوي حتى وصلت الى يومنا هذا في مختلف الالات الوترية في العالـــم •

والانجاز الموسيقي الآخر الذي قدمه العراق القديم للعالم في مجـال الالات الوترية هو مايعرف لدى الموسيقيين باسم (الدساتين) والدساتين مفردها دستان وهي كلمة فارسية معربة معناها قوائم حاجزة تستعرض عنق العود لتعيين اماكن النغم وقد سماها العرب القدامى باسم عتب (بفتح العين والتاء) •

وقد اختفت (الدســاتين) من العــود العربي في فترة متأخرة وظلت موجودة حتى يومنا هذا في الة الكيتار التي ترجع في اصلها الى العود • كان الرأي السائد حتى وقت قريب ان العود العراقي القديم كان خاليا من الدساتين الا اننا استطعنا ان تثبت على ضوء اثر عثر عليه في منطقة ديالى وهو موجود في متحف اللوفر وجود (الدســاتين) في العــود العراقي القديم في العصر

البابلي القديم او العصر اللاحق وان مصر قد اقتبست العود مع دساتينه من العراق • كما اثبتنا ان استعمال الموسيقيين العرب لكلمة (الدساتين) الفارسية لا يجعل من اصلها فارسيا • ان الشواهد الاثرية هي التي لها القول الفصل في قدم واصالة الالات وما يعود لها وليس اقتباس كلمة او مصطلح في عصور لاحقة •

هذا واذا ما انتقلنا الى ميدان المناسبات التي استعملت فيها الموسيقى وما يتعلق بها نرى ان سكان العراق القدامى كانوا السباقين ايضا فيها قبل اقوام الحضارات الاخرى • ان تتبعنا ودراستنا لاثار الحضارات المختلفة في العالم القديم والخاصة بالالعاب الرياضية قادتنا الى تكوين الرأي الذي نقول فيه ان اول واقدم شاهد اثري لاستعمال الموسيقى في الالعاب الرياضية في العالم القديم هو اثر سومري عثر عليه في منطقة ديالى ويرجع تاريخه الى ما قبل ٤٥٥٠ سنة من الان • وهذا الاثر السومري ، يثبت بكل وضوح ان السومريين قد احرزوا قصب السبق في هذا المجال حيث لا توجد في الوقت الحاضر اثار تعود لحضارات الشعوب والامم القديمة الاخرى تثبت استعمالها للموسيقى في الالعاب الرياضية في هذا التاريخ القديم السحيق في القدم كما كان عند السومريين ، علما بان استخدام الموسيقى في الالعاب الرياضية لم يقتصر على المصارعة وعلى السومريين فقط بل تجاوز ذلك الى الملاكمة والى البابليين •

لقد استمر استعمال الموسيقى في الالعاب الرياضية حتى فترة قصيرة من الوقت الحاضر حيث كانت المصارعة التي تقام في بيوت (الزور خانة) تصاحب بالقرع على الة ايقاعية جلدية وقراءة المقام العراقي وهكذا يستمر التواصل الحضاري لمواطني العراق عبر الاف السنين في نطاق الموسيقى والرياضة •

ان تتبعنا ودراستنا لاثار الموسيقى العسكرية في العالم القديم تشير

الى عدم وجود اثار مصرية تثبت استعمال الموسيقى في قلب المعركة على غرار ما كان عند الاشوريين • نعم هناك اثار مصرية لجنود يحملون الة النفير وينفخون فيه ولكن ليس في مرحلة الاشتباك بين الجيشين • ونفس هذه الظاهرة تنطبق على الاغريق ايضا حيث لا يوجد لهم اثر في الوقت الحاضر للموسيقى العسكرية في قلب المعركـــة •

ان الاشوريين قد استعملوا الالات الايقاعية الجلدية والالات الوترية والالات المصوتة بذاتها في الموسيقى العسكرية وليس نوعا واحدا كما هو الحال عند قدامي المصريين والاغريق والرومان • هذا وقد ساهمت المرآة الاشورية في فرقة الموسيقى العســكرية وهو ما لم يثبت بعد للنســوة في الحضــارات الاخرى مثل حضــارة وادي النيل والحضــارة الاغريقيـــة والرومانيـــــة •

واستمرت المرأة في المساهمة ببناء صرح الحضارة الموسيقية في العراق عبر العصور المختلفة وهي تواصل اليوم الســير مع الرجل لاضافـة لبنات ولبنات الى صرح التراث الموسيقي للعراق الجديـد •

ان الالات الموسيقية الاصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور وكذلك النصوص المسمارية قد اثبتت ان صناعة الالات الموسيقية في العراق هي اصيلة وسحيقة في القدم اســتنادا الى المكتشــفات الاثرية وفي مقدمتها القيثارة الذهبية في المتحف العراقي والقيثارة الفضية في المتحف البريطاني •

وفي الوقت الحاضر تحظى صناعة الالات الموسيقية في العراق بدعم واهتمام بالغ من لدن وزارة الثقافة والاعلام حيث قامت بتأسيس وفتح (ورشة) لصناعة الالات الموسيقية في بغداد والتحق بها عدد من الفتيات والشباب لدراسة وتعلم صناعة الالات الموسيقية وهكذا يخطو العراق نحو بعث واحياء صناعة الالات الموسيقية من جديد ويتواصل حضاريا مع الماضي المجيد في هذا الميـــدان •

المراجـــع

1. Aign, B. Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus. Diss. Frankfurt a.M. 1963.
2. Behn, F. Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. Stuttgart 1954.
3. Biggs, R.D. The Sumerian Harp, in : American Harp Journal I, 1968, PP. 6-12.
4. Campbell, R. Zur Typologie der Schalenlanghalslaute. Strabourg 1968.
5. Cohen, M.E. Balag-Compositions. Assur 1/2,1 FF. 1977.
6. Collon & Kilmer. The Lute in Ancient Mesopotamia, in : The British Museum Yearbook 4 : Music and Civilization, London 1980.
7. Duchesne-Guillemin, M. La harpe en Asie occidentale ancienne, in : RA XXXIV, 1937, S. 29 ff.
8. Duchesne-Guillemin, M. Découverte d'une Gamme babylonienne, in : Revue de Musicologie 49, 1963, pp. 3-17.
9. Duchesne-Guillemin, M. Note compémentaire sur la Découverte de la Gamme babylonienne, in : Studies in Honor of Benno Landsberger= puplications of the Oriental Institute of the University of Chicago, 1965, Assyriological Studies No. 16. pp. 268-272.
10. Duchesne-Guillemin, M. A l'Aube de la Théorie Musicale. Con cordance de trois tablettes babyloniennes, in : Revue de Musicologie 52, 1966, pp. 147-162

11. Duchesne-Guillement, M. Survivance orientale dans la Désignation des Cordes de la Lyre en Grèce ?, in : Syria 44, 1967, pp. 233-246.

12. Duchesne-Guillement, M. La Théorie babylonienne des Métaboles musicales, in : Revue de Musicologie 55, 1969, pp. 3-11.

13. Duchesne-Guillement, M. Note complémentaire sur l'Instrument Algar, in : Journal of Near Eastern Studies 29, 1970, pp. 200-201.

14. Duchesne-Guillement, M. Nouveautés musicologiques, in : Syria 49, 1972, pp. 497 ff.

15. Duchesne-Guillement, M. Les problemes de la notation hourrite, in : RA 69, 1975, pp. 159 ff.

16. Engel, C. The Music of the Most Ancient Nations, London 1864.

17. Farmer, H.G. The Musical Instruments of the Sumerians ans Assyrians, in : Oriental Studies : Mainly Musical, London 1953, pp. 17 ff.

18. Farmer, H.G. The Music of Ancient Mesopotamia, in : The New Oxford History of Music, Bd. I : Ancient and Oriental Music, London 1957.

19. Galpin, F.W. The Sumerian Harp of Ur, in : Music and Letters X, 1929, pp. 108 ff.

20. Galpin, F.W. The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians, London 1937.

21. Gurney, O.R. An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp, in : Iraq 30, 1968, pp. 229-233.

22. Güterbock, H.G. Musical Notation in Ugarit, in : Revue d'Assyriologie 64, 1970, pp. 45-52.

23. Hartmann, H. Die Musik der sumerischen Kultur, Frankfürt a.M. 1960.

24. Heuzey, L. Musique Chaldéenne, in : RA IX, 1912, pp. 85 ff.

25. Husmann, H. Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkulture. Berlin 1969.

26. Kilmer, A.D. Tow New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations, in : Orientalia 29, 1960, pp. 273-308.

27. Kilmer, A.D. The Strings of Musical Instruments : their Names, Numbers, and Significane, in : Studies in Honor of Benno Landsberger, Assyriological Studies No. 16, Chicago 1965, pp. 261-268.

28. Kilmer, A.D. The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, in : Procedings of the American Philosophical Society 115, 1971, pp. 131-149.

29. Kilmer, A.D. The Cult Song with Music from Ugarit : Another Interpretation, in : Revue d'Assyriologie 68, 1974, pp. 69-82.

30. Kilmer, Croker & Brown, Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music. Berkeley 1976 (Record & Booklet).

31. Krecher, J. Sumerische Kultlyrik. Wiesbaden 1966.

32. Kümmel, H.M. Zur Stimmung der babylonischen Harfe, in : Orientalia 39, 1970, pp. 252-263.

33. Lambert, W.G. The Converse Tablet : A Litany with Musical Instructions, in Festschrift W.F. Albright, 1971, pp. 335 ff.

34. Landsberger, B. Die angeblische Notenschrift, in : Oppenheim-Festschrift (Beiband 1 zu AfO, Berlin 1933, S. 170 ff.

35. Langdon, St. Babylonian and Hebrew Musical Terms, in : JRAS 1921, pp. 169 ff.

36. Laroche, E. Études hourrites : Notation Musical, in : Revue d'Assyriologie 67, 1973, pp. 124-129.

37. Mitchell, T.C. An Assyrian Stringes Instrument, in : The British Museum Yearbook 4 : Music and Civilization. London 1980.

38. Parrot, A. Assur. Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Grossen. München 1961, pp. 297-312.

39. Polin, C. Music of the Ancient Near East. New York 1854.

40. Porada, E. Cylinder Seal showing a Harpist, in : The British Museum Yearbook 4 : Music and Civilisation. Londin 1980, pp. 29-31.

41. Reese, G. Music in the Middle Ages. New York 1940.

42. Rimmer, J. Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum. London 1969.

43. Rutten, M. Scènes de Musique et de Danse, in : Revue des Arts Asiatique IX, 1935, PP. 218 ff.

44. Sachs, C. Musik des Altertums. Breslau 1924.

45. Sachs, C. Die Entzifferungen einer babylonischen Notenschrift, in : Sitzungsbericht d. Preuß. Akad. d. Wissenschaft XVIII, 1924, pp. 120 ff.

46. Sachs, C. Ein babylonischer Hymnus, in : Archiv für Musikwissenschft VII, 1924/25, pp. 1 ff.

47. Sachs, C. Die Musik der Antike. Potsdam 1928.

48. Sachs, C. Zweiklang im Altertum, in : Festschrift für Johannes Wolf. Berlin 1929, pp. 168 ff.

49. Sachs, C. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin 1929.

50. Sachs, C. The History of Musical Instruments. New York 1940.

51. Sachs, C. The Mystery of the Babylonian Notation, in : The Musical Quarterly XXVII, 1941, pp. 62 ff.

52. Sachs, C. The Rise of Music in the Ancient World. East and West. New York 1943.

53. Constanze Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente in der Kunst des Alten Orients. Archäologisch-philologische Studien. Bonn 1981.

54. Stauder, W. Die Harfen und Leiern der Sumerer. Frankfurt a.M. 1957.

55. Stauder, W. Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit. Frankfurt a. M. 1961.

56. Stauder, W. Zur Frühgeschichte der Laute, in : Festschrift für Helmuth Osthoff. Tutzing 1961.

57. Stauder, W. Sumerisch-babylonische Musik, in : MGG, Bd. 12, 1965, Sp. 1737 ff.

58. Stauder, W. Ein musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend, in : Festschrift Walter Wiora. Kassel 1967.

59. Stauder, W. Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in : Orientalische Musik, Handbuch der Orientalistik IV, Leiden 1970, pp. 171-243.

60. Stauder, W. Alte Musikinstrumente. Braunschweig 1973.

61. Subhi Anwar Rashid, Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bedeutung für die mesopotamische Musikgeschichte, in : Sumer 23, 1967, S. 144 ff.

62. Subhi Anwar Rashid, Rezension zu Stauders Buch die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit, in : Berliner Jahrbuch für Vor-und Frühgeschcite 7, 1967, S. 355 ff.

63. Subhi Anwar Rashid, Das Auftreten der Laute und die Bergvölker Vorderasiens, in : Hundert Jahre Berliner Gesellschft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Teil II, 1970, S. 207 ff.

٦٤ــ الدكتور صبحي انور رشيد ، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠ .

65. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, in : ZA 61, 1971, pp. 89 ff.

66. Subhi Anwar Rashid, Rezension des Rimmers Buch, Ancient Musical Instruments of Western Asia in the Department of Western Asiatic Antiquities of the British Museum, in : ZA NF 27, 1971, S. 179 ff.

67. Subhi Anwar Rashid, Umdatierung einiger Terrakottareliefs mit Lautendarstellungen, in : Baghdader Mitteilungen 6, 1973, S, 87 ff.

٦٨ــ الدكتور صبحي انور رشيد ، الالات الموسيقية في العصور الاسلامية ، بغداد ١٩٧٥ .

٦٩ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، الحضارةالموسيفية لبلاد ما بين النهرين ، مجلة آفاق عربية ٣ ، ١٩٨١ ، ص ٣٠–٤١ .

٧٠ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، النظرية الموسيقية تبدأ من العراق القديم، مجلة آفاق عربية ١٠ ، ١٩٨٣ ، ص ٦٣–٧٣ .

71. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien. Musikgeschichte in Bidern. Leipzig 1984.

72. Spycket, A. La musique instrumentale Mesopotamienne, in : Journal des Savants, July-September 1972, pp. 153-209.

73. Spycket,A. Musique suméro-babylonienne. in : Encyclopedia Universalis. Paris 1981, pp. 433-436.

74. Thiel, H.J. Der Text und die Notenfolgen des Musiktextes aus Ugarit, in : Studi Miceei ed Egeo-Anatolici, Fascicalo XVIII, Roma 1977, pp. 109-139.

75. Virollead & Pélagaud, La Musique chez les Sumeriens, in : Lavignac, Encyclopedie de la Musique, Bd. I, Paris 1924, pp. 36 ff.

76. Wegner, M. Die Musikinstrumente des Alten Orients. Münster 1950.

77. Williamson, M. Les Harpes sculptées du temple d'Ishtar a Mari, in : Syria 46, 1969, pp. 209 ff.

78. Wulstan, D. The Tuning of the Babylonian Harp, in : Iraq 30, 1968, pp. 215-228.

79. Wulstan, D. The Earliest Musical Notation, in : Music and Letters 52, 1971, pp. 365-382.

80. Wulstan, D. Music from Ancient Ugarit, in : Revue d'Assyriologie 68, 1974, pp. 125-128.

المحتوى

رقم الايداع في المكتبة الوطنية بغداد
(١٤٩٢) لسنة ١٩٨٥

دار الحرية للطباعة ـ بغـداد
١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٥

